

# **VOLKSLIED UND URHEBERRECHT**

DISSERTATION

zur Erlangung der juristischen Doktorwürde  
an der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät  
der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau

vorgelegt von

Assessor

**Heinrich Seemann**  
aus Stuttgart

1965



Digitized by the Internet Archive  
in 2026

# **VOLKSLIED UND URHEBERRECHT**

**DISSERTATION**

zur Erlangung der juristischen Doktorwürde  
an der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät  
der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau

vorgelegt von

Assessor

**Heinrich Seemann**  
aus Stuttgart

1965

Dekan: Prof. Dr. Fritz Rittner

Referent: Prof. Dr. Hans Thieme

Korreferent: Prof. Dr. Fritz Rittner

Tag der Prüfung: 7.4.1965





VOLKSLIED UND URHEBERRECHT

|                                                                             | Seite |
|-----------------------------------------------------------------------------|-------|
| LITERATUR- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS                                        | 9     |
| EINFÜHRUNG                                                                  | 18    |
| <u>1. HAUPTTEIL: DAS URHEBERRECHT</u>                                       | 23    |
| <u>1. Teil: Der Urheber</u>                                                 | 23    |
| <u>1. Kapitel: Vorbemerkung: Das Problem des</u><br>Urhebers beim Volkslied | 23    |
| § 1 Allgemeines                                                             | 23    |
| § 2 Der Urheber des Volksliedes in der Volkskunde                           | 29    |
| I Die romantische Auffassung                                                | 29    |
| II Die moderne Auffassung                                                   | 30    |
| 1. Die Verfasserschaft                                                      | 32    |
| 2. Das naturnahe Wachstum                                                   | 34    |
| a) im engeren Sinn                                                          | 35    |
| b) im weiteren Sinn                                                         | 39    |
| III Ergebnis                                                                | 50    |
| <u>2. Kapitel: Das Volkslied - Begriff und Wesen</u>                        | 51    |
| § 1 Begriff                                                                 | 51    |
| I Allgemeines                                                               | 51    |
| II Geschichte                                                               | 52    |
| A) Entstehung der Bezeichnung                                               | 52    |
| B) Geschichte des Volksliedes                                               | 53    |
| III Arten von Volksliedern                                                  | 66    |
| IV Inhalt, Funktion und Schicksal der Volkslieder                           | 73    |
| V Abgrenzung des Volksliedes von anderen Liedern                            | 76    |
| A) Der Schlager                                                             | 76    |
| B) Das volkstümliche Lied                                                   | 79    |
| VI Ergebnis: Begriff des Volksliedes                                        | 80    |
| A) Überblick über die älteren Theorien                                      | 80    |
| B) John Meier, Josef Pommer, Walter Wiora                                   | 82    |
| C) Ergebnis                                                                 | 85    |

|                                                                                    | Seite |
|------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| § 2 Wesen                                                                          | 89    |
| I Vorbemerkung                                                                     | 89    |
| II Die innere Kollektivität                                                        | 90    |
| III Die äußerliche Kollektivität                                                   | 94    |
| A) Stil und Manier                                                                 | 94    |
| B) Stereotype Formeln, Symbolik, Floskeln, Typik, Formelhaftigkeit                 | 97    |
| C) Zersingen, Zurechtsingen, Umsingen                                              | 107   |
| 1. Vorbemerkung                                                                    | 107   |
| 2. Die verschiedenen Grade des Ver-<br>änderns                                     | 109   |
| a) beim Text                                                                       | 111   |
| aa) Zersingen, Zurechtsingen                                                       | 111   |
| bb) Umsingen                                                                       | 115   |
| cc) Die sog. künstlerische<br>Bearbeitung                                          | 116   |
| b) bei der Melodie                                                                 | 126   |
| aa) Zersingen, Zurechtsingen                                                       | 126   |
| bb) Umsingen                                                                       | 129   |
| cc) Die sog. künstlerische<br>Bearbeitung                                          | 130   |
| IV Beispiele                                                                       | 132   |
| A) Das Rigilied                                                                    | 132   |
| B) Das Lied 'van Pastor siene Koh'                                                 | 138   |
| V Ergebnis                                                                         | 143   |
| <u>3. Kapitel: Der Werkschutz</u>                                                  | 145   |
| § 1 Allgemeines                                                                    | 145   |
| I Geschichte und Grundlagen                                                        | 145   |
| II Gesetz und Rechtsprechung                                                       | 150   |
| III Rechtslehre                                                                    | 151   |
| IV Die Zweifel am Werkbegriff                                                      | 160   |
| <u>4. Kapitel: Entsteht beim Volkslied in seiner<br/>Urgestalt ein Werkschutz?</u> | 164   |
| § 1 Allgemeines                                                                    | 164   |
| § 2 Der Werkcharakter des Volksliedes                                              | 165   |
| § 3 Ergebnis                                                                       | 177   |
| <u>5. Kapitel: Der Umfang des Werkschutzes beim<br/>Volkslied</u>                  | 178   |
| § 1 Vorbemerkung                                                                   | 178   |

|                                                                                                                                         | Seite |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| I Umfang des Werkschutzes im allgemeinen                                                                                                | 178   |
| II Werkschutz und Volkslied                                                                                                             | 179   |
| § 2 Das Problem                                                                                                                         | 184   |
| § 3 Erster Lösungsversuch:<br>Einführung einer positiven Norm                                                                           | 188   |
| I Analyse allgemeiner Faktoren, die den<br>Werkschutz beeinflussen können und vom<br>Willen des Urhebers unabhängig sind                | 188   |
| A) Das Verhältnis zwischen der Rechts-<br>macht des Einzelnen und der der All-<br>gemeinheit                                            | 188   |
| B) Art der Werke und der Einfluß auf<br>den Werkschutz                                                                                  | 197   |
| II Ergebnis:<br>Einführung einer positiven Norm                                                                                         | 201   |
| § 4 Zweiter Lösungsversuch:<br>Konstruktion über den Gedanken des Verzichts                                                             | 207   |
| I Analyse besonderer Faktoren, die den<br>Werkschutz beeinflussen können und mit<br>dem Willen des Urhebers in Zusammen-<br>hang stehen | 207   |
| A) Beeinträchtigungen als unmittelbare<br>Folge des Urheberwillens                                                                      | 208   |
| 1. Die Übertragung                                                                                                                      | 208   |
| 2. Der Verzicht                                                                                                                         | 209   |
| B) Beeinträchtigung als mittelbare<br>Folge des Urheberwillens - Verwirkung                                                             | 211   |
| II Wirkung dieser Komponenten auf das<br>Volkslied                                                                                      | 213   |
| A) Allgemeines                                                                                                                          | 213   |
| B) Gedanke des 'Verzichts'                                                                                                              | 213   |
| C) Der 'Verzicht' und die Rechte des<br>Urhebers                                                                                        | 217   |
| 1. im ersten Dasein des Volksliedes                                                                                                     | 218   |
| 2. im zweiten Dasein des Volksliedes                                                                                                    | 218   |
| D) Wirkung dieses 'Verzichts' auf die<br>materiellen und ideellen Interessen<br>des Urhebers im allgemeinen                             | 219   |
| 1. Materielle Interessen                                                                                                                | 219   |
| 2. Ideelle Interessen                                                                                                                   | 221   |
| a) Allgemeines                                                                                                                          | 221   |
| b) Vertragstreue und Schaffens-<br>wahrheit                                                                                             | 226   |
| c) Urheberpersönlichkeitsrecht und<br>Persönlichkeitsrecht                                                                              | 226   |

|                                                                                    | Seite |
|------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| d) Ist das Urheberpersönlichkeits-<br>recht unübertragbar oder un-<br>verzichtbar? | 233   |
| e) Lösungsversuche                                                                 | 244   |
| E) Einbußen an den einzelnen Rechten<br>des Urhebers                               | 259   |
| 1. Rechtsschutz der überwiegend<br>materiellen Güter                               | 259   |
| a) Vervielfältigungsrecht                                                          | 259   |
| b) Verbreitungsrecht                                                               | 260   |
| c) Aufführungsrecht                                                                | 260   |
| d) Recht der öffentlichen Wieder-<br>gabe                                          | 261   |
| e) Senderecht                                                                      | 261   |
| f) Recht zur öffentlichen Rund-<br>funk und Lautsprecherwieder-<br>gabe            | 262   |
| 2. Rechtsschutz der überwiegend<br>ideellen Güter                                  | 263   |
| a) Veröffentlichungsrecht                                                          | 263   |
| b) Recht auf Anerkennung der<br>Urheberschaft                                      | 263   |
| c) Änderungsrecht                                                                  | 264   |
| F) Wirkung auf die sog. Schranken des<br>Urheberrechts                             | 266   |
| 1. Beschränkungen zugunsten des per-<br>sönlichen Gebrauchs                        | 266   |
| 2. Beschränkungen zugunsten von Kunst<br>und Wissenschaft                          | 269   |
| a) freie Benutzung                                                                 | 269   |
| b) Entlehnungsfreiheit                                                             | 270   |
| aa) Zitierfreiheit                                                                 | 270   |
| bb) Kirchen-, Schul- und<br>Unterrichtsbücher                                      | 271   |
| cc) Liederbücher                                                                   | 271   |
| c) Wahrung der ideellen Rechte                                                     | 271   |
| d) Aufführungsfreiheit                                                             | 272   |
| § 5 Ergebnis                                                                       | 274   |
| § 6 Mehrere Urheber                                                                | 276   |
| I Miturheberschaft                                                                 | 276   |
| II Werkverbindung                                                                  | 278   |
| § 7 Ausdehnung des gefundenen Prinzips auf<br>andere Werke                         | 279   |



|                                                                                  | Seite   |
|----------------------------------------------------------------------------------|---------|
| I Allgemeines                                                                    | 279     |
| II Kirchenlieder                                                                 | 280     |
| III Nationalhymne                                                                | 281     |
| IV Märchen, Sage                                                                 | 283     |
| V Anekdote, Witz                                                                 | 283     |
| <br><u>2. Teil: Der Bearbeiter</u>                                               | <br>285 |
| <u>1. Kapitel: Der Begriff der Bearbeitung</u>                                   | 285     |
| § 1 Die Abgrenzung von der Wiedergabe und von<br>der freien Benutzung            | 285     |
| § 2 Die Rechte des Bearbeiters                                                   | 292     |
| <u>2. Kapitel: Die Bearbeitung des Volksliedes</u>                               | 293     |
| § 1 Der Text des Volksliedes                                                     | 294     |
| I Zersingen, Zurechtsingen                                                       | 294     |
| II Umsingen, 'Umformen'                                                          | 301     |
| § 2 Die Melodie des Volksliedes                                                  | 304     |
| I Zersingen, Zurechtsingen                                                       | 304     |
| II Umsingen                                                                      | 310     |
| III Das sog. künstlerische Bearbeiten                                            | 311     |
| <u>3. Kapitel: Die Rechte des Bearbeiters</u>                                    | 316     |
| <br><u>3. Teil: Der Herausgeber</u>                                              | <br>319 |
| <u>1. Kapitel: Der Herausgeber in der Volkskunde</u>                             | 319     |
| 1. Der historisch-kritische Standpunkt                                           | 319     |
| 2. Der Standpunkt: 'Das Volkslied hat<br>keinen Hausherrn.'                      | 319     |
| <u>2. Kapitel: Der Herausgeber nach den gesetz-<br/>        lichen Begriffen</u> | 321     |
| I Der Herausgeber mit eigenem Recht                                              | 321     |
| II Die sog. editio princeps                                                      | 322     |
| III Die Herausgeber in der Volkskunde und<br>ihre Rechte                         | 322     |
| <br><u>4. Teil: Anhang: Das sog. ewige droit moral</u>                           | <br>324 |

|                                                                                           | Seite |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <u>2. HAUPTTEIL: DER LEISTUNGSSCHUTZ</u>                                                  | 332   |
| <u>1. Kapitel: Begriff</u>                                                                | 332   |
| <u>2. Kapitel: Das geltende Recht und die Entwürfe</u>                                    | 334   |
| I Die künstlerische Leistung                                                              | 334   |
| II Der Tonträgerhersteller                                                                | 335   |
| III Die sog. editio princeps                                                              | 336   |
| <u>3. Kapitel: Die Träger der Leistungsschutz-</u><br>rechte und der Gedanke vom Verzicht | 342   |
| ZUSAMMENFASSUNG                                                                           | 344   |

Literatur- und Abkürzungsverzeichnis:

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| AfLuVD                          | Archiv für Literatur und Volksdichtung                                                                                                                                                                                                                                                         |
| Allfeld                         | Allfeld, Philipp, Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, 2.A. München 1928                                                                                                                                                                                                 |
| ALR                             | Preußisches Allgemeines Landrecht (1794)                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Bappert, Wege                   | Bappert, Walter, Wege zum Urheberrecht, Frankfurt/M 1962                                                                                                                                                                                                                                       |
| Bartók                          | Bartók, Béla, Serbo-Croatian Folklore Songs, 1951                                                                                                                                                                                                                                              |
| BB                              | Becker-Bender, Walter, Das Urheberpersönlichkeitsrecht im musikalischen Urheberrecht, Heidelberg 1940                                                                                                                                                                                          |
| BGHZ                            | Entscheidungen des Bundesgerichtshofes in Zivilsachen                                                                                                                                                                                                                                          |
| Bode-Bearb.                     | Bode, Karl, Die Bearbeitung der Vorlagen in Des Knaben Wunderhorn, Berlin 1908, Palaestra 76                                                                                                                                                                                                   |
| Bode-Wdh                        | Des Knaben Wunderhorn von L.Achim v.Arnim und Clemens Brentano, hrsg. v. Karl Bode, 2 Teile Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart o.J.                                                                                                                                                                 |
| Böckel-Psych.                   | Böckel, Otto, Psychologie der Volksdichtung, Leipzig 1906                                                                                                                                                                                                                                      |
| Böckel-VL                       | Böckel, Otto, Das deutsche Volkslied, Leipzig 1917<br>Böhme, Franz M. Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, Leipzig 1897                                                                                                                                                                       |
| de Boor<br>droit moral          | de Boor, Hans Otto, Die Übertragbarkeit des droit moral des Urhebers an Werken der Literatur, Tonkunst oder bildenden Künste, in: Deutsche Landesreferate zum 3. intern. Kongreß für Rechtsvergleichung in London, 1950, s. 692ff (Sonderveröffentl. der Zs für ausl. und intern. Privatrecht) |
| de Boor<br>Grundprobleme        | de Boor, Hans Otto, Grundprobleme der Urheberrechtsreform in: Ufita 18(1954) s. 260ff                                                                                                                                                                                                          |
| de Boor<br>Grundsatz-<br>fragen | de Boor, Hans Otto, Urheberrechtliche Grundsatzfragen in Schrifttum und Rechtsprechung in: Ufita 21(1956) s. 129ff                                                                                                                                                                             |
| de Boor<br>Konstruktion         | de Boor, Hans Otto, Konstruktionsfragen im Urheberrecht, in: Ufita 16(1943) s. 345ff                                                                                                                                                                                                           |
| de Boor UR                      | de Boor, Hans Otto, Urheber- und Verlagsrecht, Stuttgart 1917                                                                                                                                                                                                                                  |
| de Boor<br>Vom Wesen            | de Boor, Hans Otto, Vom Wesen des Urheberrechts Marburg 1933                                                                                                                                                                                                                                   |
| Copyright<br>Laws               | Copyright Laws and Treaties of the World ed. by A.Bogsch, H.W. Clarke, J.O. Diaz-Lewis, A.A. Goldman, Th. Ilosvay, Unesco 1956ff                                                                                                                                                               |
| Danckert                        | Danckert, Werner, Grundriß der Volksliedkunde Berlin 1939                                                                                                                                                                                                                                      |



- Daude Daude, Paul, Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und das Verlagsrecht v.19.6.1901, Berlin 1910
- Daur Daur, A. Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet, Leipzig 1909
- DdA Le droit d'auteur- Revue mensuelle du Bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques, Berne, Genève
- Dernburg Dernburg, Heinrich, Das bürgerliche Recht des dt. Reiches und Preußens, 6. Bd. Urheber-, Patent-, Zeichenrecht, Versicherungsrecht und Rechtsverfolgung, begonnen von H.Dernburg und zu Ende geführt von Josef Kohler, Halle/S 1910
- Dessauer Dessauer, Renata, Das Zersingen, in: Germanische Studien, Berlin 1925, Heft 61
- Diener Diener, Walter, Deutsche Volkskunde, 4.A. Stuttgart 1951
- DJZ Deutsche Juristenzeitung
- Drüner Drüner, Otto, Die deutsche Volksballade in Lothringen, Frankfurt/M, 1939
- DVA Deutsches Volksliedarchiv, begr. von John Meier Freiburg/Brsg. Silberbachstraße 13
- DVL Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, hrsg. vom DVA, Berlin und Leipzig 1935ff.
- EB Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten Deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart, gesammelt und erläutert von Ludwig Erk. Neubearbeitet und fortgeführt von Franz M. Böhme. 1. und 2.Bd. Leipzig 1893, 3.Bd. Leipzig 1894
- Elster UR Elster, Alexander, Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht, Berlin/Leipzig 1923
- Elster Hwb. Stier-Somlo, Fritz und Elster, Alexander, Handwörterbuch der Rechtswissenschaften, 4.und 6. Bd., Berlin/Leipzig 1927, 1929
- Elster-B-P-Kl. Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, begründet von Alexander Elster, 3.A. bearb. von Bussmann, Pietzcker, Kleine, Berlin 1962
- Enc.Brit. Encyclopaedia Britannica, Chicago/London/Toronto 1953
- Ennecc-Nipp. Enneccerus-Kipp-Wolff, Lehrbuch des bürgerlichen Rechts, 1.Bd. 15.A. 1.Halbbd. bearb.v.H.C Nipperdey, Tübingen 1959
- Entw.BJM Entwürfe des Bundesjustizministeriums zur Urheberrechtsreform, Köln 1959
- Ermecke Ernecke, Gustav, Die Verantwortung von Staat und Gesellschaft für das geistige Schöpfungstum, in: Band 2 der Schriftenreihe der intern.Ges. für Urheberrecht, Berlin 1956
- EvKG Evangelisches Kirchengegangbuch für die Landeskirche in Württemberg, Stuttgart 1953
- FAZ Frankfurter Allgemeine Zeitung

- Fehrle Fehrle, Eugen, Feste und Volksbräuche im Jahreslauf europäischer Völker, Kassel 1955
- Freiesleben Freiesleben, Gerhard, Recht und Tonkunst, Leipzig 1914
- Gassmann Gassmann, A.L. Das Rigilied 'Vo Luzern uf Wäggis zue'. Seine Entstehung und Verbreitung. Luzern 1908
- GEMA Gesellschaft für musikalische Aufführungsrechte
- Gierke Gierke, Otto, Deutsches Privatrecht, 1.Bd. Allg Teil und Personenrecht, 1895
- Gieseke Gieseke, Ludwig, Die geschichtliche Entwicklung des dt. Urheberrechts, Göttingen 1957
- Goethe ed. Cotta Goethe, Johann Wolfgang v. Poetische Werke und Schriften, Gesamtausgabe ed. Cotta Stuttgart 1957ff
- Goldbaum UR Goldbaum, Wenzel, Urheberrecht und Urhebervertragsrecht 1.A. Berlin 1922, 3. A. Baden-Baden 1961
- Grimm, Jacob, Recensionen und vermischte Aufsätze, 1.Theil, Berlin 1869
- Groppler Groppler, Burkart, Wider den Urheberrechtsmonismus, in: Ufita 25(1958) s. 385ff
- GRUR Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht
- Gutfleisch, Albert, Volkslied in der Jugendbewegung, betrachtet am Zupfgeigenhansl, Diss. Frankfurt/M 1934
- Hartmann Problem Hartmann, Nicolai, Das Problem des geistigen Seins, 3.A. Berlin 1962
- Hauffe Hauffe, Hans-Günter, Der Künstler und sein Recht, München 1956
- Herder JvM(4) Herder, Johann Gottfried, Sämtliche Werke zur Literatur und Kunst, hrsg.v. Johann v.Müller Stuttgart 1852ff. 4.Bd. 1861, darin:  
'Über Ossian und die Lieder der alten Völker; Auszug einiger Briefe 1773.Aus der Sammlung von deutscher Art und Kunst' s.5ff  
'Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst; 1777. Aus dem deutschen Museum. s. 3off  
'Vorrede zu den Volksliedern und deren Zueignung; 1778 und 1779' und 6 Bücher 'Volkslieder' s. 55ff, 79ff.
- Hildebrand Hildebrand, Rudolf, Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes, hrsg.v.G.Berlit, 1.Theil: Das ältere Volkslied, Leipzig 1900
- Hillig-Greuner Hillig, Curt, Gutachten über urheberrechtliche, verlagsrechtliche und verlegerische Fragen. Photomech.Nachdruck, Weinheim 1953  
1.Bd. bearb. v. Georg Greuner  
2.Bd. zus. mit Georg Greuner
- Hubmann gE Hubmann, Heinrich, 'Geistiges Eigentum' in: Bettermann-Nipperdey-Scheuner 'Die Grundrechte' 4.Bd. 1.Halbband 1960, s. 1ff

|              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Hubmann PR   | Hubmann, Heinrich, Das Persönlichkeitsrecht<br>Münster/Köln 1953                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Hubmann RdsG | Hubmann, Heinrich, Das Recht des schöpferi-<br>schen Geistes, Berlin 1954                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Hubmann UR   | Hubmann, Heinrich, Urheber- und Verlagsrecht<br>München/Berlin 1959                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| JbdöVLw      | Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| JbfVLF       | Jahrbuch für Volksliedforschung                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Jöde, Ringel | Jöde, Fritz, Ringel Rangel Rosen. 150 Singe-<br>spiele und 100 Abzählreime nach mündlicher<br>Überlieferung gesammelt, Leipzig/Berlin 1913                                                                                                                                                                                             |
| JW           | Juristische Wochenschrift                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| JZ           | Juristenzeitung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| KG           | Kammergericht                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| Klostermann  | Klostermann, Rudolf, Das Urheberrecht an<br>Schrift- und Kunstwerken, Abbildungen, Compo-<br>sitionen, Photographien, Mustern und Modellen,<br>Berlin 1876                                                                                                                                                                             |
| Kodály       | Kodály, Zoltán, Die ungarische Volksmusik,<br>Budapest 1956                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Kohler       | Kohler, Josef, Das Urheberrecht an Schrift-<br>werken, Stuttgart 1907                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Kr.Z.        | Kretzschmer, A. und Zuccalmaglio, W.v.<br>Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen,<br>1. und 2. Theil, Berlin 1838-40                                                                                                                                                                                                            |
| Kruse        | Kruse, Fr. Vinding, Das Eigentumsrecht,<br>Berlin/Leipzig 1931, Teil 1-3                                                                                                                                                                                                                                                               |
| KUG          | Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken<br>der bildenden Künste und der Photographie v.<br>9.1.1907                                                                                                                                                                                                                              |
| Kutscher     | Kutscher, Artur, Das richtige Soldatenlied.<br>Verse und Singweisen im Feld gesammelt,<br>Berlin 1917                                                                                                                                                                                                                                  |
| Larenz       | Larenz, Karl, Lehrbuch des Schuldrechts, 1.<br>und 2. Bd. 4.A. München/Berlin 1960                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Lehmann      | Lehmann, Heinrich, Über das Wesen des Urheber-<br>rechts in: Bd.2 der Schriftenreihe der intern.<br>Ges. für Urheberrecht, Berlin 1956<br><br>Lesebuch des deutschen Volksliedes, hrsg. von<br>John Meier und Erich Seemann, Bd. 1 und 2,<br>Berlin 1937                                                                               |
| Levy         | Levy, Paul, Geschichte des Begriffes Volkslied<br>in: Acta Germanica, hrsg. v. Rud. Henning,<br>Bd.7 Heft 3, s. 291ff, Berlin 1911<br><br>Leyen, Friedrich v.d. Volkstum und Dichtung,<br>Studien zum Ursprung und zum Leben der Dich-<br>tungen, Jena 1933<br><br>Leyen, Friedrich v.d. Das Märchen. Ein Versuch<br>2.A. Leipzig 1917 |

|                               |                                                                                                                                                                                                 |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| LG                            | Landgericht<br>Liederbuch der Bundeswehr, hrsg.vom Bundes-<br>verteidigungsministerium, Wolfenbüttel/Roden-<br>kirchen/Bad Godesberg, 1958                                                      |
| Lord                          | Slavic Folklore. A symposium, ed. by Albert<br>Bates Lord, Philadelphia 1956                                                                                                                    |
| LUG                           | Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken<br>der Literatur und Tonkunst v. 19.6.1901                                                                                                        |
| Lüthi                         | Lüthi, Max, Das europäische Volksmärchen. Form<br>und Wesen. 2. A. Bern/München 1960                                                                                                            |
| Maceina                       | Maceina, Antanas, Das Volkslied als Ausdruck<br>der Volksseele in: Commentationes Balticae<br>II, 3 Bonn 1955                                                                                   |
| Mandry                        | Mandry, Gustav, Das Urheberrecht an literarischen<br>Erzeugnissen und Werken der Kunst. Ein Kommen-<br>tar zu dem k.bayerischen Gesetz v.28.Juni 1865,<br>Erlangen 1867                         |
| MDR                           | Monatsschrift für deutsches Recht                                                                                                                                                               |
| Meier Ball.                   | Meier, John, Balladen 1. Teil Leipzig 1935<br>2. Teil Leipzig 1936                                                                                                                              |
| Meier<br>Bergreihen           | Meier, John, Bergreihen. Ein Liederbuch des 16.<br>Jahrhunderts Halle/S 1892                                                                                                                    |
| Meier KiVM                    | Meier, John, Kunstlieder im Volksmunde, Halle/S<br>1906                                                                                                                                         |
| Meier KuVL                    | Meier, John, Kunstlied und Volkslied in Deutsch-<br>land, Halle/S 1906                                                                                                                          |
| Meier Soldl.                  | Meier, John, das deutsche Soldatenlied im Felde,<br>Straßburg 1916                                                                                                                              |
| Meier-Tab.                    | Meier, John, Gedruckte, nicht veröffentlichte<br>Vergleichstabelle für den Vorlesungsgebrauch.<br>(DVA).                                                                                        |
| Meier VLstud                  | Meier, John, Volksliedstudien, Straßburg 1917                                                                                                                                                   |
| Meier Volks-<br>epos          | Meier, John, Werden und Leben des Volksepos,<br>Halle/S 1909                                                                                                                                    |
| Merten                        | Merten, Josef Wilhelm, Der Urheberrechtsschutz<br>des Herausgebers historischer Texte. Diss.<br>Zürich 1948                                                                                     |
| MinE                          | Ministerialentwurf, in: Entw. BJM                                                                                                                                                               |
| Müller-Blattau<br>dVL         | Müller-Blattau, Joseph, Das deutsche Volkslied,<br>Berlin-Schöneberg 1932                                                                                                                       |
| Müller-Blattau<br>VL          | Müller-Blattau, Joseph, Deutsche Volkslieder,<br>Königstein/Ts. 1959<br>Müller-Blattau, Joseph, 'Es stehen drei Sterne<br>am Himmel'. Die Volksliedersammlung des jungen<br>Goethe, Kassel 1955 |
| Naumann                       | Naumann, Hans, Deutsche Volkskunde in Grundzügen<br>11.-15.-Ts. Leipzig 1935                                                                                                                    |
| Neumann-Dues-<br>berg gesprWo | Neumann- Duesberg, Horst, Das gesprochene Wort<br>Urheber- und Persönlichkeitsrecht, Regensburg/<br>Münster 1949                                                                                |
| Neumann-Dues-<br>berg SpriR   | Neumann- Duesberg, Horst, Sprache im Recht,<br>Münster 1949                                                                                                                                     |

|                            |                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Niederdt.<br>JbfVK         | Niederdeutsches Jahrbuch für Volkskunde                                                                                                                                                                                                         |
| Oberdt.<br>ZsfVK           | Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde                                                                                                                                                                                                         |
|                            | Peter, Ilka, Gaßbrauch und Gaßlspruch in Österreich, Salzburg 1953                                                                                                                                                                              |
| Peter                      | Peter, Wilhelm, Das österreichische Urheberrecht, Wien 1954                                                                                                                                                                                     |
| Pinck                      | Pinck, Louis, Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder. 4 Bände, Heidelberg 1926, 1928, 1933, 1939. 5.Bd. ges. und hrsg. v. Angelika Merkelbach-Pinck unter Mitwirkung von Joseph Müller-Blattau, Kassel 1962                                |
| Pinck-Goethe               | Pinck, Louis, Volkslieder von Goethe im Elsaß gesammelt mit Melodien und Varianten aus Lothringen und dem Faksimiledruck der Straßburger Goethehandschrift, Metz 1932                                                                           |
| Pinzger                    | Pinzger, Eberhard, Beschränkungen des Schutzes volkstümlicher Lieder in: Ufita 8 (1935) s. 195ff                                                                                                                                                |
| Pohlmann<br>Frühgesch.     | Pohlmann, Hansjörg, Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400-1800), Kassel/Basel/London/New York 1962                                                                                                                       |
| Pohlmann<br>Geschichtsbild | Pohlmann, Hansjörg, Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung, Schriftenreihe der Ufita Heft 20, Baden-Baden 1961                                                                                                          |
| Pulikowski                 | Pulikowski, Julian v. Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum, Heidelberg 1933                                                                                                                                           |
|                            | Rauter, Gustav, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und gewerblichen Schöpfungen, Leipzig 1905                                                                                                                           |
| RBÜ                        | Revidierte Berner Übereinkunft                                                                                                                                                                                                                  |
| RefE                       | Referentenentwurf in: Entw.BJM                                                                                                                                                                                                                  |
| RegV                       | Regierungsvorlage, Entwurf eines Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), Verhandlungen des dt. Bundestags 4. Wahlperiode, Anlagen zu den stenographischen Berichten Bd. 77, Bonn 1962, Drucksache IV/ 270. |
| Reinhardt                  | Reinhardt, Rudolf, Urheberrecht und Grundgesetz Eine Untersuchung zu § 27 LUG. 4. Bd. der Schriftenreihe der intern. Ges. für Urheberrecht, Berlin 1957                                                                                         |
| RGStr                      | Entscheidungen des Reichsgerichts in Strafsachen                                                                                                                                                                                                |
| RGZ                        | Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen                                                                                                                                                                                                |
| Rieser                     | Rieser, Ferdinand, Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen, Dortmund 1908                                                                                                                                                                       |
| Rintelen                   | Rintelen, Max, Urheberrecht und Urhebervertragsrecht nach österr. dt. u. schweiz. Recht, Wien 1958                                                                                                                                              |



|                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Roeber                         | Roeber, Georg, Urheberrecht oder geistiges Eigentum, Schriftenreihe der Ufita Heft 1 Baden-Baden 1956                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| ROHG                           | Entscheidungen des Reichsoberhandelsgerichtes                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Runge                          | Runge, Kurt, Urheber- und Verlagsrecht, Bonn 1948-1953                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| SAfVK                          | Schweizer Archiv für Volkskunde                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Scherer-Grimm                  | Scherer, Wilhelm, Jacob Grimm, 2.A. Berlin 1885                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Scherer-Walzel                 | Scherer-Walzel, Geschichte der deutschen Literatur, Nachdruck der 4.A. 1944                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| Schramm Grdl                   | Schramm, Carl, Grundlagenforschung auf dem Gebiet des gewerblichen Rechtsschutzes, Berlin/Köln 1954                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Schulze BGHZ etc.              | Schulze, Erich, Rechtsprechung zum Urheberrecht Entscheidungssammlung, München/Berlin<br>Schulze, Erich, Kommentar zum Gesetz betr. das Urheberrecht etc. Frankfurt/M u.Berlin 1962ff<br>Schulze, Erich, Musik und Recht, München/Berlin 1956<br>Schulze, Erich, Recht und Unrecht. Eine Studie zur Urheberrechtsreform, München/Berlin 1954<br>Schulze, Erich, Das dt. Urheberrecht an Werken der Tonkunst und die Entwicklung der mechanischen Musik, Berlin 1950 |
| Seemann-Malcher                | Seemann, Erich, Das Lied vom Bruder Malcher, in: Jugoslovenska Akademija Znanosti i umjetnosti-Zbornik za narodni život i običaje, knj.40, str. 427-442, Zagreb 1962                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Seemann-Stammler               | Seemann, Erich, Artikel 'Volkslied' in: Deutsche Philologie im Aufriß, hrsg. von Wolfgang Stammler, 2.A. Berlin/Bielefeld/München 1960                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Seemann-VL                     | Seemann, Erich, Die Volkslieder in Schwaben Stuttgart 1929                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| Soergel-Siebert                | Soergel, Kommentar zum bürgerl. Gesetzbuch Bd. 1, 9.A. hrsg. v. W. Siebert, Stgt 1959                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| Staud.-Coing                   | v. Staudinger, Kommentar zum BGB Bd. 1, 11.A. hrsg. v. H. Coing und Fr. Brändl, Berlin 1957                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| Stellungnahme d. Börsenvereins | Stellungnahme des Börsenvereins des dt. Buchhandels und der Verlegerverbände zur Regierungsvorlage eines Urheberrechtsgesetzes (Bundestagsdrucksache IV/ 270), Frankfurt/M 1963                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Strauss                        | Strauss, William, Urheberpersönlichkeitsrecht in den Vereinigten Staaten in: Ufita 23 (1957) S. 286ff                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| Tobler AppZ                    | Tobler, Alfred, Das Volkslied im Appenzellerlande, Zürich 1903                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Troller Imm.                   | Troller, Alois, Immaterialgüterrecht Bd. 1 Basel Stuttgart 1959, Bd. 2 Basel/Stuttgart 1962                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |

- Ulmer UR Ulmer, Eugen, Urheber- und Verlagsrecht 2.A. Berlin/Göttingen/Heidelberg 1960
- Vkd1Ga Volkskundliche Gaben. John Meier zum 70.Geburts- tag dargebracht, hrsg. unter bes.Mitwirkung v. Erich Seemann und Harry Schewe, Berlin und Leipzig 1934
- VL Volkslied
- Vogt-Koch Vogt, Friedrich und Koch, Max, Geschichte der dt.Literatur 1.Bd. 3.A. Leipzig/Wien 1910, 2.Bd. 4.A. Leipzig/Wien 1918
- Voigtländer-Elster, Die Gesetze betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Ton- kunst sowie an Werken der bild.Kunst und der Photographie, 4.A. bearb.v.H.Kleine 4.A. Berlin 1952
- Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlungen und Anmerkungen hrsg. v. Ludwig Uhland (mit Einl. v. Herm. Fischer), Stuttgart/ Berlin o.J.
- Elsässische Volkslieder, hrsg. und gesammelt v. Curt Mündel, Straßburg 1884
- Wächter Wächter, Oscar, Das Autorrecht nach dem gemei- nen deutschen Recht, Stuttgart 1875
- Wehrhan Wehrhan, Karl, Das niederdeutsche Volkslied 'van Herrn Pastor siene Koh' nach seiner Ent- wicklung, Verbreitung, Form und Singeweise, Leipzig 1922
- Weiss Weiss, Richard, Volkskunde der Schweiz, Erlen- bach/Zürich 1946
- Welty Welty, Eberhard O.P. Gemeinschaft und Einzel- mensch 2.A. Salzburg/Leipzig 1935
- Wiora EuVM Wiora, Walter, Europäische Volksmusik und abend- ländische Tonkunst, Kassel 1957
- Wiora eVL Wiora, Walter, Das echte Volkslied, Heidelberg 1950
- Wiora Rhein. Berg.Mel. Wiora, Walter, Die rheinisch-bergischen Melo- dien bei Zuccalmaglio und Brahms, Bad Godes- berg 1953
- Wiora- Stammler Wiora, Walter, Artikel 'Volkslied' in Deutsche Philologie im Aufriß, hrsg. v. Wolfgang Stam- mler, 2.A. Berlin/Bielefeld/München 1960
- Wiora System Wiora, Walter, Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens in: JbVVLf 7(1941) s. 128ff
- Wiora Unter- gang Wiora, Walter, Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein in: Das Volkslied heute, 1959 s. 9ff (Musikalische Zeitfragen VII)
- Wiora, Zur Lage Wiora, Walter, Zur Lage der deutschen Volks- liedforschung in: ZsfdtPhil Bd. 73 (1954) 197ff

|                 |                                                                                                                                                                              |
|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Wdh             | Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, von L. Achim v. Arnim und Clemens Brentano, Bd. 1 Heidelberg/Frankfurt 1806, Bd. 2 und 3 Heidelberg 1808 (2.A. Heidelberg 1819) |
| Wolff-Raiser    | Enneccerus-Kipp-Wolff, Lehrbuch des bürgerlichen Rechts 3.Bd. Sachenrecht, 10.A. bearb.v. M.Wolff und L.Raiser, Tübingen 1957                                                |
| World Copyright | World Copyright, an Encyclopedia, ed. by H.L. Pinner, Leyden 1953ff.                                                                                                         |
| ZGB             | Schweizerisches Zivilgesetzbuch v. 10.12.1907                                                                                                                                |
| ZPO             | Zivilprozeßordnung                                                                                                                                                           |
| ZsfdtPhil       | Zeitschrift für deutsche Philologie                                                                                                                                          |
| ZsfösterrVLK    | Zeitschrift für österreichische Volksliedkunde                                                                                                                               |
| ZsfVK           | Zeitschrift für Volkskunde                                                                                                                                                   |
|                 | Der Zupfgeigenhansl, hrsg. v. Hans Breuer, 9.A. Leipzig 1912                                                                                                                 |

Einführung:

1. Friedrich Nietzsche hat einmal geschrieben, das Volkslied gelte uns zuallererst als musikalischer Weltspiegel. Es sei nichts anderes als das perpetuum vestigium einer Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen; er nennt zum Zeugnis dafür seine ungeheure, über alle Völker sich erstreckende und in immer neuen Geburten sich steigernde Verbreitung.<sup>1)</sup>

In der Tat wird der Kern eines Volksliedes, selbst entstanden durch das Kräftespiel der Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen, in seiner Geschichte von einem ebensolchen Kern getroffen; ihre Vereinigung gebiert einen oder mehrere neue Kerne; diese werden auf ihrer Bahn wiederum von anderen Kernen getroffen, mit denen sie sich ihrerseits verbinden, wieder trennen und so fortwährend neue Lieder gebären.

Die Frage nach dem Ursprung dieser Kerne und dem Anlaß ihrer Bewegung ist eine Grundfrage der Volksliedkunde. Hat ein individueller Urheber sie geschaffen oder "setzen sie sich um alles den menschlichen Sinnen Ungewöhnliche wie feiner Staub um Obst und Blumen", wie Jacob Grimm glaubte?<sup>2)</sup>

Wir werden sehen, daß weder die eine noch die andere These uneingeschränkte Gültigkeit beanspruchen kann. John Meier ist es gelungen, unzählige Urheber solcher Lieder zu ermitteln, die sich auf das Volk hin bewegen, die volkläufig werden.<sup>3)</sup> Andere haben seine Arbeiten weitergeführt. Walter Wiora und Erich Seemann haben auf der anderen Seite die große Bedeutung von Umrißmodellen und Gerüststrophen hervorgehoben, die der Sänger mit Hilfe einer vielfach ererbten Technik improvisatorisch ausfüllt und mehr unbewußt als bewußt gestaltet. Einer der tüchtigsten kirgisischen Sänger

---

1) Die Geburt der Tragödie, 6. Abschnitt; in: Werke in 3 Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München 1954-56, Bd. 1, S. 41

2) zit. nach Scherer-Grimm, S. 107

3) KIVM, S. 1ff

sagte: "Ich kann überhaupt jedes Lied singen, denn Gott hat mir diese Gesangsgabe ins Herz gepflanzt. Er gibt mir das Wort auf die Zunge, ohne daß ich es zu suchen habe; ich habe keines meiner Lieder erlernt, alles entquillt meinem Inneren, aus mir heraus." <sup>1)</sup> Und könnte nicht der alpenländische Schnadahüpferl-Sänger ähnliches von sich sagen?

Wir werden sehen, wie die unzähligen Mosaiksteinchen des Gemeingutes, der Gemeinschaftsdichtung, des kollektiven Stiles, dem Sänger zu Hilfe kommen und die Worte oft über seine Lippen sprudeln lassen wie Wasser. Wer kann als Urheber gelten?

Wir werden sehen, daß der Volksmund diese kollektiven Teile in einem ebenfalls fast naturnahen Wachstum auch jenen Liedern einverleibt, die sich vom Individual-urheber auf ihn zu bewegen. Der eine singt eine Strophe, der andere ändert ein unbedeutendes Wort, dem dritten gibt die Änderung Anlaß, zwei weitere Wörter zu ändern und so weiter. Wo liegen die Grenzen, wo liegen die faßbaren Kerne? Wer kann als Werkschöpfer gelten?

Die Frage nach dem Zusammenstoß und der daraus folgenden Geburt neuer Kerne aus den alten ist eine zweite Grundfrage der Volksliedkunde. Was treibt die Sänger dazu, etwa die Ballade vom Grafen und der Nonne <sup>2)</sup> aus ihrer Urgestalt heraus in bald 1000 (tausend!) Varianten zu fassen? <sup>3)</sup> Was bringt die Sänger dazu, unzählige Lieder miteinander zu verfitzen, wie die Volkskunde sagt, zu einer neuen Einheit zu verschmelzen, deren Genese fast nur noch der Fachmann kennt? Ist hier jemand schöpferisch tätig?

Die Frage nach dem Verhältnis von Gemeingut und Eigengut in jedem einzelnen Volkslied ist eine weitere Grundfrage. Wir werden sehen, daß jedes Volkslied, sei's Individuallied mit Richtung auf das Volk, sei's naturnahes Wachstum, teils aus jenen, teils aus diesen Quellen kommt, daß die so geborene Weise bei ihrer Fortpflanzung wiederum

---

1) John Meier, Volksepos s.14. Ähnlich drückt sich auch Phemios in der Odyssee aus (22, 347, 348).

2) EB I Nr. 89

3) vgl. die Aufzählung der Fassungen bei Hans Helbron, Das Lied vom Grafen und der Nonne, Diss.Kiel 1936, s. 21ff



durch das Medium des Gemeingutes und des Eigengutes hindurchgeht und zur neuen Weise sich verdichtet, die wiederum das gleiche Schicksal ereilen wird. Wir werden sehen, daß der eigenschöpferische Bestand teils größer, teils kleiner sein kann, daß aber doch in der Regel der kollektive Bestand während dieser fortlaufenden Neugeburt sich steigert. Wollte man diese Bewegung aufzeichnen, ergäbe das erste Lied eine Funktion aus  $x_1$  und  $y_1$ , wobei  $x_1$  das Gemeingut,  $y_1$  das Eigengut sein soll:

$$r_1 = F(x_1, y_1)$$

Bei entsprechender Anwendung der Buchstaben  $x_2, y_2$  für das jeweilige Gemein- und Eigengut ergäbe sich für das weitere Schicksal des Volksliedes:

$$r_2 = F(r_1, x_2, y_2)$$

und schließlich:

$$r_n = F(r_1, r_2, x_n, y_n) \text{ ad infinitum.}$$

Das ist der abstrahierte Sinn der Nietzsche'schen Formel.

Welche Rechte hat der Sänger an einem solchen Lied, wie es die Schlußformel  $r_n$  darstellt? Oder auch: welche Rechte hat er denn am ersten Lied  $r_1$  ?

Wir werden sehen, daß es dem Sänger nicht möglich ist, den Wandel "seines" Liedes  $r_1$  in die Form  $r_2$  und schließlich in die Form  $r_n$  zu verhindern. Wir werden sehen, wie die Kerne aufeinanderzustreben, sich treffen, wieder auseinandergehen und eine ihnen zwangsläufig zukommende Bewegung in der Funktion vollziehen. Wir werden untersuchen müssen, ob dieser Zwang der Bewegungsfunktion jedem Werk im weitesten Sinne innewohnt und wir werden entdecken, daß er in der Hauptsache nur bei solchen Werken, besonders Liedern, vorkommt, die eine gewisse Grundschicht des Menschen ansprechen. Damit ist die Frage noch nicht gelöst, welche Rechte der Einzelne daran haben kann und welche die Natur der Sache ausschließt.

Der griechische Volksmund sagt: "Das Märchen hat keinen Hausherrn."<sup>1)</sup> Man könnte dasselbe vom Volkslied sagen.

---

1) zit. nach Lüthi, Volksmärchen s. 100

So lautet die letzte Frage: Darf sich jemand - Sammler, Herausgeber, Bearbeiter, Sänger - zum Hausherrn machen?

2. Die Arbeit muß versuchen, die unzähligen Lieder, deren "fortwährend gebärende Melodie Bilderfunken um sich aussprüht, die in ihrer Buntheit, ihrem jähem Wechsel, ja ihrem tollen Sichüberstürzen eine dem epischen Schein und seinem ruhigen Fortströmen wildfremde Kraft offenbaren",<sup>1)</sup> in die starren Formen des Urheberrechts zu zwingen.

Sie berührt dabei ein bisher noch kaum behandeltes, ja kaum beachtetes und stiefmütterlich gestreiftes Thema. Die Ursache hiervon liegt wohl in zweierlei begründet: einmal in der Unkenntnis des Volksliedes, ja der Volksdichtung und ihres bewegten Lebens überhaupt, zum anderen auch vielleicht in einer gewissen Geringschätzung dessen, was man gemeinhin mit dem Wort Volk verbindet - Volksmärchen, Volksdichtung, Volkslied.

Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, auf die Volksdichtung unmittelbar aufmerksam zu machen. Soweit dies geschieht, dient es, den Stoff besser zu beleuchten, die Probleme erkennen zu lassen und darzustellen. Alles übrige bleibt der Volkskunde vorbehalten. Die Arbeit sucht auch nicht an den Definitionen des Volksliedes, die umstritten sind, etwas zu verändern. Auch sie bleiben der Volkskunde überlassen. Was dargestellt und zuweilen auch kritisch untersucht wird, will daher keine Kritik an der Volkskunde sein. Es ist notwendiger Unterbau.

3. Man könnte fragen, zu welchem Ende eine solche Arbeit dienlich sei. Niemand singe Volkslieder bei uns, und etwaige Urheber solcher Lieder seien gewiß schon so lange tot, daß auch die gesetzliche Schutzfrist ihnen zu keinerlei Rechten mehr verhelfen könne.

Solche Argumente sind zu vorschnell. Gewiß verkennt kaum jemand, daß wir in einem Zeitalter des sterbenden Volksliedes leben. Doch gibt es auch bei uns noch Schlupfwinkel und Verstecke, in die das Volkslied sich verkrochen

---

1) Nietzsche a.a.O. vgl. Anm.1 auf Seite 18

hat. Beweis dafür mögen die rund 300 000 Aufzeichnungen sein, die das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg/Brsg. im letzten halben Jahrhundert gesammelt hat.

Noch entscheidender ist etwas anderes. Das sterbende Volkslied wird aufgezeichnet, festgehalten und in das große tönende Museum des objektiven Geistes gestellt.<sup>1)</sup> Es gewinnt dort ein anderes Leben, ein "zweites Dasein", wie Wiora es nennt: der einzelne Mensch kann es hervorholen; aber auch die Gemeinschaft, ein Chor, ein Orchester, der Rundfunk, die Schallplattenindustrie können dies tun. Und sie werden es in beliebiger Weise umformen und umgeformt weitergeben. Wenn es auch weniger Urheber gibt als vorzeiten, so doch genug Bearbeiter, Interpreten, Herausgeber.

Sowohl unmittelbares wie auch "zweites Dasein" des Volkslieds enthalten also Stoff genug für eine urheberrechtliche Arbeit. Darüberhinaus bietet sich Gelegenheit, Werke aus mündlicher Überlieferung den festgefügtten Werken der gedruckt vorliegenden Tradition gegenüberzustellen.

4. Die Arbeit wird sich in zwei Hauptteile gliedern, wovon der erste die geistige Schöpfung, der zweite die geistige Leistung zum Inhalt haben soll.

Der erste Hauptteil wird sich zunächst mit dem Urheber beschäftigen, die Probleme der Urheberschaft beim Volkslied dartun, das Volkslied gegenüber anderen Liedern abgrenzen, in Begriff, Geschichte, Arten und Wesen vorstellen und einen Versuch unternehmen, die Rechte des Ersturhebers an einem solchen vielfältig schillernden Gebilde und ihre Grenzen zu beschreiben. Sodann sollen die Rechte der möglichen Bearbeiter und Herausgeber, soweit sie als Urheber angesehen werden können, an die Reihe kommen.

Gegenstand des zweiten Hauptteils ist der Leistungsschutz und die Schilderung der möglichen Träger solcher Leistungsschutzrechte: Interpreten, Tonträgerhersteller und wissenschaftliche Herausgeber.

---

1) André Malraux hat den Begriff "imaginäres Museum" für den Bereich der bildenden Kunst geschaffen. (Stimmen der Stille, München-Zürich 1956, 1. Teil). Sofern man von dem bei ihm damit verbundenen Stilbegriff absieht, läßt er sich auch auf die Musik und auf die Volkslieder anwenden. Der Begriff "objektiver Geist" ist der von Nicolai Hartmann geprägte. (Problem, 2. Teil, S. 175ff).

## 1. Hauptteil: Das Urheberrecht

### 1. Teil: Der Urheber

#### 1. Kapitel: Vorbemerkung: Das Problem des Urhebers beim Volkslied

##### § 1 Allgemeines:

Wir haben die Frage nach dem Ursprung der Kerne als eine Grundfrage der Volksliedkunde bezeichnet und wollen uns zunächst ihrer Beantwortung zuwenden.

- I Vorab ist mit einer landläufigen Meinung aufzuräumen: Weite Kreise verstehen unter einem Volkslied ein solches Lied, das entweder keinen Urheber hat oder dessen Urheber jedenfalls längst vergessen ist. Dabei kommt der Behauptung vom vergessenen Urheber weniger Bedeutung zu. Sie leugnet ja den Urheber nicht. Anders die erste Ansicht. Sollte sie richtig sein, wäre es müßig, sich über ein Urheberrecht Gedanken zu machen.

Zahlreiche große deutsche Volksliedersammlungen - seien sie historisch-kritisch oder literarisch-bearbeitend - scheinen den Glauben jener Kreise zu stärken. Ein Urhebername ist bei den einzelnen Liedern im allgemeinen nicht aufzufinden. Die Lieder sind vielmehr nach ihrem Wesen, nach ihrem Inhalt oder ihrer landschaftlichen Herkunft gekennzeichnet. Wir finden dort Balladen, Bauernlieder, Reiterlieder, Lieder aus Franken, Lothringen oder Schwaben.<sup>1)</sup> Und wenn das Lied selbst einen Hinweis gibt, so geschieht das mit undurchsichtigen, allgemeinen Angaben: "ein Student", "ein Schreiber", "ein Krieger gut", "ein junges Blut", "zwei Hauer zu Freiberg in der Stadt", "drei Reiter gut zu Augsburg", "drei Jungfräulein zu Wien in Österreich" - formelhafte Angaben, die oft genug in den verschiedenen Varianten

---

1) vgl. etwa die Quellenangaben im "Wunderhorn", bei Erk-Böhme oder bei Kretzschmer-Zuccalmaglio.

eines Liedes auch verschiedenen Inhalt haben. In der Fassung 3(27) des "Schlosses in Österreich"<sup>1)</sup> sind es noch "drei Jungfräulein zu Wien", in der Fassung 7(368) aber bereits "zwen Landsknecht gut, ein alter und ein junger".

Die Volkslieder kennen aber nicht nur solche unbestimmte Angaben. Wir finden, wenn wir etwa ins Wunderhorn schauen, die Namen "Matthias Jäger" in dem Lied von dem Mordknecht<sup>2)</sup>, "Hans Kugler" im Lied von dem Schittensamen und seinem falschen Knechte<sup>3)</sup> und "Jörg Grünenwalde" in der "Kurzweil".<sup>4)</sup>

Wenn auch gegenüber solchen Angaben meist Vorsicht am Platze sein wird - sie verschwinden<sup>5)</sup>, wechseln und tauchen oft wörtlich, lediglich verbunden mit einem anderen Namen bei anderen Liedern wieder auf - so sind sie doch Anhaltspunkte dafür, daß ein individueller Geist in jenen Liedern schaffend oder umschaffend tätig gewesen sein muß. Solche Vermutungen über Urheberbezeichnungen im Liede werden aber dort zur Gewißheit, wo der Name des Urhebers als Akrostichon erscheint, wie dies vor allem im 16. Jahrhundert häufig der Fall war.<sup>6)</sup>

Wenn wir auf solche Art schon in den Liedern selbst manchen Hinweis auf einen Urheber finden, so kann die Ansicht nicht richtig sein, die den Urheber beim Volkslied leugnet, ja die Definition des Volksliedes überhaupt dem Urheberbegriff entgegengesetzt.

II Allerdings erweckt ein Blick auf die Geschichte der Hochdichtung einige Vorsicht. Wir finden dieselben Fragen nach dem Urheber etwa auch beim Epos, überhaupt in der ältesten Dichtung einer Kultur.

1. Manche Kreise leugnen daher zwar den Urheber nicht, betonen aber, das Volkslied sei notwendig Kollektivdichtung. Verfasser sei niemals ein Einzelner, sondern immer eine Gruppe bei der Entstehung oder im Schicksal des Liedes: kollektives Miteinander oder kollektives Nacheinander.

---

1) DVL Nr. 24

3) Wdh. II, s.180

5) vgl. die Fassung des Mordknechtes bei EB I, Nr.105

6) vgl. John Meier, Einl.zu Ball.I, s.24 und KiVm s.VI f, XVI.

2) Wdh. I, s.304

4) Wdh. III, s.146



Aber dieses kollektive Miteinander und Nacheinander finden wir einmal nicht bei allen Liedern. Während zwar ein Teil der Lieder einerseits durch ein solches kollektives Miteinander entstanden ist - zum Beispiel das Argonnerwaldlied<sup>1)</sup> im 1. Weltkrieg - und während andererseits das kollektive Nacheinander des Volksmundes viele Lieder von der einfachen Änderung bis zur vollkommenen Umgestaltung in Wesen und Inhalt gewandelt hat, finden wir viele volkläufige Lieder, die einen Einzelurheber haben, deren Schicksal das kollektive Nacheinander aber nur wenig berührt hat. Als Beispiel für jene Lieder sei nochmals an "Graf und Nonne"<sup>2)</sup> und als Beispiel für die letzteren an den "Guten Kameraden" von Uhland<sup>3)</sup> erinnert. Graf und Nonne lebt und lebte in beinahe 1000 Varianten, der "gute Kamerad" ist fast unverändert in den Volksmund übergegangen. Und schließlich finden wir sowohl Lieder, in denen das kollektive Gemeingut - Typen, Gestalten, Phrasen, Floskeln - den eigenschöpferischen Teil überragt, wie solche Lieder, in denen dieses Verhältnis umgekehrt ist.

Zum anderen lassen sich Erscheinungen eines "Miteinander" auch in der älteren Hochliteratur, wiederum bei den Epen, beobachten. So könnte man zwar daran denken, daß ein einzelner Mensch, der Homer geheißen haben mag, die Odyssee und die Ilias zum erstenmal in der Form, in der wir sie heute kennen, gesungen hat. Aber das Auftauchen von unzähligen formelhaften Bestandteilen, Gedankeninhalten, Floskeln und Phrasen<sup>4)</sup> - man hat ausgerechnet, daß in Homers Dichtungen 2118 sich wiederholende Verse 5612 mal vorkommen bei einer Gesamtmasse von 27 853 Versen<sup>5)</sup> - legt den Schluß nahe, er habe zumindest etliches Material aus dem Kollektivbesitz ausgeborgt oder/und die Überlieferung habe im kollektiven Nacheinander seine Dichtungen damit versehen.

2. Andere Kreise meinen, der Einzelne habe lediglich kollektives Gut ohne schöpferisches Tun zusammengefügt.

---

1) vgl. s. 34

2) EB I Nr. 89

3) Kutscher, s. 72 und 155

4) Frevler wie Eurymachus sind "göttergleich", der Sauhirt ein "Beherrscher der Männer"; J. Meier, Volksepos, s. 15

5) J. Meier, Volksepos, s. 17

Auch eine solche Ansicht trifft nur einen Teil des Urheberproblems. Wir finden das bloße Zusammenfügen von kollektiven Bestandteilen mit mehr oder weniger eigenem "utun nur bei einer Gruppe von Liedern oder Liedteilen und beileibe nicht bei allen. Früher war die Technik, die solches zuwege brachte, im deutschen Volkslied häufig anzutreffen <sup>1)</sup>; heute lebt sie nur in Überresten weiter. Man kann dabei auch an solche Lieder denken, die es mit einem auszufüllenden Gerüst - das Lied von der Pastorenkuh <sup>2)</sup> - dem Sänger leicht machen, ein "Gesamtwerk" mit Hilfe einer vielfach ererbten Technik und der Kenntnis von Bestandteilen des Gemeingutes mosaikartig improvisierend zusammenzusetzen.

Auch diese Erscheinung ist der Hochliteratur nicht unbekannt. Für Homer trifft sie wohl teilweise zu; für das deutsche Lied aber sei an die Minnesänger gedacht und an Reinhard von Westerburg erinnert, der vor dem Kaiser ein Minnelied, noch dazu in schwieriger Strophe und Reimform aus dem Stegreif gesungen hat. <sup>3)</sup>

3. Die Ursachen dieser Probleme des Urheberbegriffes scheinen demnach keine Besonderheit der Volksdichtung zu sein. Sie treten vielmehr immer dort auf, wo es noch an einer schriftlichen Überlieferung fehlt.

Das gesprochene und gesungene Wort übertrifft das geschriebene Wort an Alter ja beträchtlich. Jenes war zuerst da, und weil letzteres fehlte, so mangelte es auch an einer festen, sachlichen Überlieferung. Gleichwohl entstanden Erfahrungssätze, die sich, verbunden mit Glaubenswahrheiten vom Vater auf den Sohn, von der Mutter auf die Tochter, von Geschlecht zu Geschlecht, oft sogar singend, vererbten. <sup>4)</sup>

---

1) vgl. Daur s. 1 ff.

2) Wehrhan s. 1 ff.

3) J. Meier, Ball. I s. 27

4) Aristoteles (Problem 19,28 zit. nach Böckel, Psych. s. 154) weist auf das Singen von Rechtstexten hin, das ja auch in Altisland und Norwegen eine Rolle spielte. Man findet solche Erscheinungen auch sonst: Kardinieninsulaner bewahrten die genaue Beschreibung eines Seeweges von 300 Meilen im Lied; andere Völker kennen gesungene Märchen, und manche Missionare sangen ihre Predigten. (vgl. Senkus, Commentationes Balticae III, 1955, Bonn 1957, s. 25).

Dieses vererbte Wort verdichtete und vermischte sich, wurde zur Sage, zum Märchen, zur Legende, zum Lied. Der Inhalt, die Lehren waren wichtiger als derjenige, der sie aufgedeckt oder auch nur gesammelt hatte. So erschien der Urheber bedeutungslos, bedeutungslos gegenüber dem Gewicht des Inhalts, bedeutungslos aber auch vom Bewußtsein dessen her, der als weiteres Glied einer Kette von Geschlechtern deren Länge kannte und selbst, wie es seine Vorfahren schon getan hatten, seine eigene Weisheit und Erfahrung in den Inhalt des Vermächtnisses eingebettet hatte.

Dieser Inhalt schuf sich im Laufe der Zeit eine eigene Ausdrucksform, eigenes Gerippe, eigenen Stil. Besonders gut gelungene Wendungen, gefällige Weisen blieben haften, wurden gerne gebraucht und vom Hörer und Sänger allmählich als Wesensmerkmale angesehen. Hinzu kam die Technik der Improvisation. Wer als Dichter oder Sänger bestehen wollte, mußte sogleich mit einem Werk oder Werkchen in gefälliger Form aufwarten können. Was Wunder, daß sich allmählich auch ein gewisser Schatz an Kollektivformeln und -stilen ansammelte, den jeder Sänger technisch beherrschen mußte, und der ihn zwang, seine schöpferische Phantasie in vorgegebenen Kräften spielen zu lassen. Was Wunder, daß niemand an den Urheber dachte, wußte man doch von den Grenzen, die ihm gesetzt waren, und wußte man doch, daß er selbst dies und das entlehnt hatte, und daß sein Nachfolger genau dasselbe tun würde.

Der Begriff des Urhebers konnte erst aufkommen, als das bisher gesprochen oder gesungen überlieferte flüssige Wort erst handschriftlich, später gedruckt und somit fest, unverrückbar, stabil weitergegeben wurde. Das geschah beim Volkslied sehr viel später als bei der Kunstdichtung. Die ersten bekannten deutschen Aufzeichnungen von Volksliedtexten entstanden erst im 13., Notierungen von Volksliedweisen erst im 15. Jahrhundert. Das Volkslied hinkte so in gewissem Sinne der Dichtkunst um einige hundert Jahre hinterher. Somit bot sich die erste Gelegenheit, über einen Urheber und dessen Tun nachzudenken, also ebenfalls erst einige Jahrhunderte

später. Was Wunder, daß diese Überlegungen nicht unmittelbar der ersten Aufzeichnung gefolgt sind, sondern erst nach einem halben Jahrtausend die Wissenschaft beschäftigt haben.

III Dieser kurze Überblick über die Problematik des Urhebers beim Volkslied zeigt verschiedenes: einmal weist er darauf hin, daß das Volkslied als Zweig der Dichtkunst und der Musik im wesentlichen denselben Regeln unterliegt wie diese, daß es aber ein Bewußtsein für seinen Schöpfer und für die mit dem Ursprung zusammenhängenden Probleme erst spät entwickelt hat. Zum anderen zeigte sich, daß es nicht gerechtfertigt ist, den Unterschied zwischen Volks- und Kunstdichtung im Urheber zu sehen. Man wird vielmehr jene Stimmen, die dem Volkslied den Urheber absprechen, mit Vorsicht behandeln müssen.

Der Überblick hat allerdings auch gezeigt, daß die Volksdichtung, besonders das Volkslied, noch die Merkmale der mündlichen Fortpflanzung und der starken Bindung an das Gemeingut, die die Kunstdichtung schon lange abzustreifen sich bemüht hat, weithin noch besitzt. Weiter haben wir gesehen, daß die Urheberschaft beim Volkslied doch anders aussehen kann als die Urheberschaft der Kunstdichtung von heute, die uns mit dem Druck auch das Bild des Urhebers als eines autonomen Werkschöpfers vorgegaukelt hat. Wir werden uns diesen Urheberbegriff, diese Entstehungsarten des Volkslieds noch genauer ansehen müssen.

## § 2 Der Urheber des Volksliedes in der Volkskunde:

I Die romantische Ansicht neigte dazu, eine Einzelurheberschaft zu verwerfen. In ihrem Extrem geriet sie in die Nähe derer, die das Vorhandensein eines Verfassers überhaupt verneinen. Wilhelm Grimm glaubte, daß das Volkslied sich selbst dichte <sup>1)</sup>, und Goedeke hielt es für einen unmittelbaren Erguß des ganzen Volkes. <sup>2)</sup>

Achim v. Arnim ging wohl nicht ganz so weit. Wenn er sagte:

"Ihr achtet, was ein freies Herz gedichtet,  
Was uranfänglich, doch der Welt verbunden,  
Was keinem eigen, was sich selbst erfunden,  
Was unerkannt, doch nimmer geht verloren,  
Was oft erstirbt, und schöner wird geboren.." <sup>3)</sup>

so ist zwar die Ähnlichkeit mit der Auffassung Wilhelm Grimms und Goedeques nicht zu verkennen. Doch glaubte v. Arnim wohl an die schöpferische Kraft der Einzelpersönlichkeit, nur wollte er sie einfügen in das schaffende Volk und war geneigt zu glauben, daß, wie Jacob Grimm es ausdrückte, "alles Gute in der Natur aus der stillen Kraft des Ganzen leise hervorgehe. Was dabei Leiden oder Thun heißen kann, wer wollte es ihm absehen." <sup>4)</sup>

Die Romantiker, und damit hatte Jacob Grimm in schönem Doppelsinn gesprochen, begehrten gar nicht zu wissen, wie ein Volkslied entstand. Für sie waren Volkslieder solche Werke, die von überall her kommen und nach überall hin gehen, die wie Gefühle von jedem Menschen zwar empfunden werden können, deren Ursprung jedoch letztlich nicht der Mensch gesetzt, die er vielmehr von Gott empfangen hat. Sie berauschten sich an dem dämmerigen Schein des Ungewissen, Unerforschbaren, Geheimnisvollen, an Gott, Natur und Volk. Das Volk, dieser Kraftquell alles Lebendigen, mußte auch Urquell des Volksliedes sein. "Um alles den menschlichen Sinnen Ungewöhnliche, was die

1) Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen, Heidelberg 1811, s. 541: "Die Frage nach dem Verfasser scheint auch überflüssig, weil ein Volkslied sich selbst dichtet"  
2) Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung II, Dresden 1886, § 108, s. 23  
3) Bei Scherer-Grimm, s. 117  
4) Recensionen u. vermischte Aufsätze, 1. Theil. Berlin 1869 s. 97. (Rec. über Karl Lachmann "Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelunge noth, Berlin 1816)."

Natur eines Landstriches besitzt oder wessen ihn die Geschichte gemahnt, sammelt sich ein Duft von Sage und Lied, wie sich die Ferne des Himmels blau anläßt und zarter feiner Staub um Blumen und Obst setzt." <sup>1)</sup> Das war der Inhalt der romantischen Vorstellung.

Die romantische Lehre geht über G.A. Bürger, der in seinem "Herzensausguß über Volkspoesie" <sup>2)</sup> viel von Geheimnis, Magik, Zauberschall und Zauberstab redet, die Brüder Schlegel <sup>3)</sup>, v. Arnim und die Brüder Grimm, die es ablehnen zu glauben, ein echtes Volkslied könne von einem einzigen Dichter herrühren und den Unterschied zum Kunstlied in dem organisch unbewußten Entstehen des Volkslieds sehen, Josef Görres, der den Urheber beim richtigen Volkslied als ungewiß ansieht, Uhland, Wackernagel und Tobler bis ans Ende des 19. Jahrhunderts, wo sie dann in Josef Pommers Schule, der seine Volkslieddefinition wesentlich an das Entstehen im Volk knüpft <sup>4)</sup>, eine mittelbare Aufnahme findet.

II Die moderne Bewegung ist älter als die romantische. Sie begann mit Herder und Goethe, wurde teilweise durch die

- 1) vgl. Anm. 2 s. 18. Eine Parallele zu diesen Gedanken findet sich in der Rechtsentstehungslehre der historischen Rechtsschule. "Die Summe dieser Ansicht also ist, daß alles Recht auf die Weise entsteht, welche der herrschende, nicht ganz passende Sprachgebrauch als Gewohnheitsrecht bezeichnet, d.h. daß es erst durch Sitte und Volksglaube, dann durch Jurisprudenz erzeugt wird, überall also durch innere, stillwirkende Kräfte, nicht durch Willkür eines Gesetzgebers." (So Friedrich Carl v. Savigny "Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft", Heidelberg 1814 s. 8ff, 13, 14). Und weiter: "Unter den Römern zur Zeit des Papinian war ein Gesetzbuch möglich, weil ihre gesamte juristische Literatur selbst ein organisches Ganze war, man könnte (mit einem Kunstausspruch der neueren Juristen) sagen, daß damals die einzelnen Juristen fungible Personen waren." (Savigny s. 157). Vgl. dazu auch Erich Rothacker, Einführung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1920, s. 37ff, der die "Entwertung des Individuums gegenüber den umfassenderen historisch-sittlichen Mächten" als Charakteristikum der historischen Rechtsschule hervorhebt. (s. 90)
- 2) Sämtliche Werke, hrsg. v. A.W. Bohtz, Göttingen 1835, s. 319ff
- 3) August Wilhelm zweifelt manchmal und will wohl an ein Gesamteigentum der Zeiten und Völker, nicht aber an eine gemeinsame Hervorbringung glauben. "Die Sage und volksmäßige Dichtung war allerdings das Gesamteigentum



Romantiker unterbrochen und von Ludwig Uhland wieder aufgenommen. In der Schule John Meiers und in den Lehren von Erich Seemann und Walter Wiora darf man sie als heute herrschend bezeichnen.

Herder setzte den Ursprung der Lieder nicht mit der Natur ineins, sondern berücksichtigte sowohl den bekannten wie unbekannten Urheber, und Goethe hatte ihm bloß insoweit opponiert, als Herder nur Lieder der "unpolicierten Individuen" als Volkslieder gelten lasse. Goethe erkannte gebildete und ungebildete Einzelurheber an.

Uhland leugnete ebenso die Entstehung eines Volksliedes aus einer Gesamtheit, einem Volk unmittelbar. Er gab aber der Gesamtheit ein Übergewicht über die Anrechte des Einzelnen.<sup>5)</sup>

Hieran knüpfte John Meier und drängte mit einer Fülle wissenschaftlicher Nachweise gegen Ende des 19. Jahrhunderts die romantische Lehre vom mystischen Ursprung der Volkslieder immer weiter zurück. Gleichwohl ist anzumerken, daß von nun an bis ins 20. Jahrhundert herein beide Richtungen nebeneinanderherliefen, wenn auch die romantischen Vertreter sich immer mehr in den Hintergrund gerückt sahen und ihren Anhang heute fast nur noch aus journalistischen Nachzüglern rekrutieren.

Man unterscheidet heute zwei Entstehungsarten, die "Verfasserschaft" und das "naturnahe Wachstum", wie man sie zusammenfassend nennen könnte.

Die Verfasserschaft soll die Entstehung aller solcher Lieder vereinen, die ihr Dasein einem mehr oder weniger

---

...der Zeiten und Völker, aber nicht ebenso ihre gemeinsame Hervorbringung. Was man an Zeitaltern und Völkern rühmt, löset sich immer bei näherer Betrachtung in die Eigenschaften und Handlungen einzelner Menschen auf; und soll man hier bei der Anhäufung und Wiederholung des gemeinen, oder dem seltenen Auftreten des Außerordentlichen den größeren Einfluß zuschreiben?" (Rec. über die Altdeutschen Wälder, hrsg. durch die Brüder Grimm, in: Sämmtliche Werke, hersg. v. Ed. Böcking, Leipzig 1847, 12. Bd. s. 383ff, 385.)

- 4) Josef Pommer, Wegweiser durch die Lit.d.Dt.Volkslieds, Wien 1896, s. 1ff.
- 5) Alte hoch- u. niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlungen und Anmerkungen hrsg. v. Ludwig Uhland, 2. Bd. "Abhandlung", Stuttgart 1866, hrsg. v. Franz Pfeiffer, "Einleitung" s. 11.

autonomen Schöpfungsakt verdanken und in ihrer Originalgestalt oder nur wenig verändert in den Volksmund übergehen.

Das naturnahe Wachstum soll dagegen zwei anderen möglichen Entstehungsarten Name und Raum geben, die mehr von kollektiven Merkmalen bestimmt sind: naturnahes Wachstum im engeren und naturnahes Wachstum im weiteren Sinn.

Das naturnahe Wachstum im engeren Sinne meint die Entstehung von Liedern nicht durch einen "autonomen" Schöpfungsvorgang, wie er der "Verfasserschaft" zugrundeliegt. Es will vielmehr Sammelbegriff für solche Lieder sein, bei deren Geburt dem Verfasser sowohl Gerüst und Modell, Muster und Floskeln, Phrasen und Typen als auch eine ererbte Technik des Improvisierens zu Hilfe kommen und den schöpferischen Anteil zugunsten eines "kollektiven" zurückdrängen.

Das naturnahe Wachstum im weiteren Sinne soll alle diejenigen Lieder erfassen, die nicht mehr so gut wie unverändert in den Volksmund übergehen, sondern sich von ihrer ursprünglichen Form und von ihrem ursprünglichen Inhalt, wie sie ihnen ein Einzelurheber mitgegeben hat, immer weiter entfernen und einmal in der Angleichung an den gültigen "Volksliedstil" und zum anderen in der Behandlung durch ein kollektives Nacheinander sich allmählich einer "Gemeinschaftsdichtung" nähern.

Anzumerken ist noch, daß "Verfasserschaft" und "naturnahes Wachstum" nicht etwa zwei voneinander getrennte Kategorien von Liedern bezeichnen. Vielmehr lassen sich diese beiden Möglichkeiten der Entstehung oft in ein und demselben Lied nachweisen.

#### 1. Die Verfasserschaft:

Hier tritt die schöpferische Einzelpersönlichkeit als Träger und Hüter des Volksliedes auf.<sup>1)</sup> Ob sie anonym oder bekannt ist, richtet sich nach Zufällen. Leicht über-

---

1) vgl. Drüner, 1.Kap. und Wiora AfLuVD 1 (1949), 255 (262)

schaubare Dörfer kennen zuweilen die Verfasser ihrer Lieder und respektieren sie als Schöpfer.

Wir haben schon erwähnt, daß John Meier in einer älteren Studie "Kunstlieder im Volksmund" die Verfasser einer langen Reihe von Liedern aufgezählt hat, auch solcher, die der Volksmund wenig verändert hat. Sein Werk ist von ihm und seinen Mitarbeitern ständig erweitert worden<sup>1)</sup>, und man kennt, teils durch ihre, teils durch frühere Forschung und Beobachtung, eine stattliche Reihe von Verfassern, die volksläufige Lieder geschaffen haben. In ihrer Aufzählung finden sich Gebildete und Ungebildete, Dichter, Komponisten und Dilettanten, Reichstagsabgeordnete, Ministerialräte, Pfarrer, Soldaten, Gastwirte, Bauern, Gänsehirt<sup>2)</sup> und Weber<sup>3)</sup>. Je nach dem Zeitgeschmack und seiner Einstellung zum Volkslied wechselt der Anteil der sog. gebildeten Stände.

Naturgemäß ist es schwerer, ungebildete Urheber volksläufiger Lieder nachzuweisen, da sie zumeist keine oder nur schwierig auffindbare Aufzeichnungen ihrer Produkte hinterlassen. Die folgenden Namen stehen daher stellvertretend für viele unbekannt gebliebene Urheber: der Tiroler Bauer Christian Blattl<sup>4)</sup>, der Steirer Bachwirt Johann Kain, der Schweizer Alois Glutz, der fränkische Schmied Zehe<sup>5)</sup>, der Schinderhannes und seine Geliebte, die Bänkelsängerin Julie Blasius<sup>6)</sup>, der Rößliwirt Paul Proßliner aus Tirol, die bayrischen Soldaten Peter Merkwürdig und Peter Filder, die Gänsehirtin Drückersch Dick<sup>7)</sup>, der Weber und Dorfmusikant Johann Lüthi<sup>8)</sup>.

Kollektivurheberschaften sind kaum mit Namensangaben zu belegen.

Eine solche Kollektivurheberschaft einfachster Art liegt vor, wenn Textdichter und Komponist verschiedene Personen sind, eine Erscheinung, die beim Kunstlied die Regel dar-

---

1) vgl. Beiträge in den JbrVLF 1928ff

2) J.Meier KiVM s. III-V

3) Gassmann, s. 1ff

4) "Blattl-Lieder", bearb.v.Josef Pommer, Saalfelden 1910

5) J.Meier KiVM IV

6) Becker in VkdLGa 16ff(19)

7) J.Meier KiVM V

8) Gassmann, s. 1ff

stellt, aber auch in der Volkspoesie häufig vorkommt. So benutzt gerade die Kontrafaktur eine bekannte Weise, um eine neue textliche Unterlage in die Welt hinauszuschicken.

Weiter können sowohl Text als auch Melodie von mehreren verschiedenen Urhebern stammen. Beispiel für die Urheberschaft mehrerer Personen am Text sei das Argonnerwaldlied. Dieses im 1. Weltkrieg sehr populäre Soldatenlied verdankt seine Geburt einer Gruppe von Pionieren, die durch einen Kameraden das Kiautschou-Lied kennengelernt hatten. Andreas Schott, Bernhard Hilgers, Albert Heesen verfaßten zur Melodie des Kiautschou-Liedes (=Regimentsmarie) unter Mithilfe von drei weiteren Pionieren, Seidlich, Schladt und Schwan, einen neuen Text. Ein Protokoll über eine Sitzung der damals noch lebenden Urheber am 26.11.1936 in Berlin<sup>1)</sup>, die wegen Urheberstreitigkeiten nötig geworden war, berichtet in anschaulicher Weise, wie einer der Pioniere durch den Tod des Kameraden, der das Kiautschou-Lied in die Gruppe gebracht hatte, zum ersten Vers des neuen Textes angeregt wurde, wie er diesen ersten Vers den anderen Kameraden vorgesungen, wie diese daran verbessert, wie die Vorgesetzten mit manchem Tropfen Alkohol die dichtende Gruppe ermuntert und wie schließlich nach 8-10 Tagen alle Strophen fertig waren.

Der Volksliedkunde sind solche Entstehungsarten geläufig. Böckel wie Pinck sollen dafür noch Zeugnis ablegen: Böckel<sup>2)</sup> beschreibt die Entstehung eines Kosakenliedes in ganz ähnlicher Weise: der eine singt ein Lied, der andere verbessert es, der dritte fügt ein paar Verse hinzu, und so gestaltet sich zuletzt ein abgerundetes Ganzes daraus. Louis Pinck erzählt<sup>3)</sup>: "Die Kameraden, die am besten singen konnten, kamen dann zusammen, und es wurde zu den gekauften Liedertexten, wenn diese keine eigene Melodie hatten, eine passende "Wies" von andern Liedern dazu gesucht. Und man darf sicher sein, daß auch allerhand eigene Erfindung dabei hineinfließ."

## 2. Das naturnahe Wachstum:

Das, was die Romantik als das Entstehen im Volk und durch das Volk angesehen hat, das, was zu der überspitzten Theorie,

1) angefertigt von Dr. jur. Carl Haensel, Abschrift im DVA.  
Vgl. das Lied selbst bei J. Meier, Soldatenld. s. 36ff, auch Lili Viebig in "Die Musik" 32 (1939/40) s. 338ff.

2) Psych. s. 36

3) Bd. 1, s. 276

das Volk dichte selbst, geführt hat, geht über diese Kollektivurheberschaften einfacher Art weit hinaus. Man könnte diese Entstehungsarten unter dem weitgespannten Begriff des naturnahen Wachstums zusammenfassen.

- a) Von einem naturnahen Wachstum im engeren Sinn könnte man dann sprechen, wenn ein Lied nicht vom bewußten, zielhaften Schöpfungswillen eines Sängers getragen wird, vielmehr einem unbestimmbaren Aggregationszustand gleicht, der je nach Laune, Lust, Vermögen und anderen Imponderabilien in mehr oder weniger feste Formen übergehen kann. Der Sänger kennt hier keine Werke, sondern nur eine flüssige Weise.<sup>1)</sup> Oft kennt er nur die Fabel, aus der er dann wieder unter Zuhilfenahme von mosaikartigen, formelhaften Teilen sein Lied entwickelt. "Ich kann überhaupt jedes Lied singen" sagte der kirgisische Sänger.<sup>2)</sup>

Bald wachsen diese, bald jene Zusätze auf solche Weise an einen Kern an, bald werden beliebte Kleinformeln ausgestaltet und weitergeführt. Bald schließen sich disparate Bestandteile mit nur wenig eigenem Zutun zu einem neuartigen und geschlossen wirkenden Gebilde zusammen,<sup>3)</sup> und bald wird ein Typus oder ein Modell individualisiert, ein Gerüst als Grundplan für ganze Lieder ausgefüllt. Das gilt auch für viele Melodien. In manchen Liedgattungen wie etwa der Totenklage<sup>4)</sup>, dem Kuhreihen, gibt es nur je eine oder einige Melodietypen, die der Sänger mehr oder weniger frei abwandelt.<sup>5)</sup> Man kann auch das Schnadahüpferl dazu zählen. Oft sind es Gerüstmodelle, Umrißzeichnungen, die schon in sich die Aufforderung an jeden Sänger tragen, sie in feste Formen zu wandeln und beliebig fortzuspinnen. Einfache Schwell- oder Kettenlieder, wie das auch bei uns bekannte "Old McDonald Had a Farm" oder das Lied von der Pastorenkuh sind Beispiele dafür.<sup>6)</sup>

---

1) Wiora, Zur Lage s.197ff; Untergang s.21; E.Seemann DVL II, s.265.

2) vgl. Anm. 1 auf Seite 19 und J.Meier, Volksepos s.13: "Der kirgisische Sänger dichtet nicht neu, wenn er singt, sondern er schildert einen neuen oder bekannten Inhalt, indem er die Form aus einer großen Anzahl kleiner Vortragsteilchen mosaikartig zusammensetzt."

3) E.Seemann in Niederdt.JbFvkd 22, Bremen 1947, s.1ff(21).

4) vgl.Kurt Huber, Volkslied u.Volkstanz, Ettal 1959, 26,85.

5) Wiora eVL s.47

6) Wehrhan s.1ff; Seemann VL Nr.44ff, Kr.Z. II Nr.37off

Allerdings geht auch das naturnahe Wachstum nicht ohne den gestaltenden Einzelnen vor sich. Nur kann, wie später beim kollektiven Nacheinander, dem naturnahen Wachstum im weiteren Sinn, der schöpferische Anteil des Einzelnen auf ein Minimum hinabgedrückt sein. Wie dort kann auch hier der Sänger auf einen Schatz von Formeln und Floskeln, typischen Bestandteilen und anderen feststehenden Wendungen, auf Muster und Vorlagen in Wort und Weise zurückgreifen. Oft genug setzt er ein Lied einfach aus solchen Mosaikteilchen kaleidoskopartig zusammen. Von dem Lied:

" ich hort ein sichlein rauschen,  
wol rauschen durch das korn,  
ich hort eine feine magd klagen:  
sie het ir lieb verlorn.

" la rauschen, lieb, la rauschen!  
ich acht nit wie es ge;  
ich hab' mir ein bulen erworben  
in feiel und grünen kle.

" hast du ein bulen erworben  
in feiel und grünen kle,  
so steh ich hier alleine,  
tut meinem herzen we."

sind nur die beiden ersten Zeilen ohne Vorbild, Alle anderen sind nichts als Formeln, die in Dutzenden von Liedern wiederkehren. <sup>1)</sup>

Dabei kommt ihm noch eine vielfach ererbte Technik zu Hilfe, die ihm dieses improvisierende Spielen innerhalb eines Kreises teils vorgegebener, teils individueller Kräfte erleichtert.

Was ein solches naturnahe Wachstum im engeren Sinne anlangt, sei wenigstens der Name des Montenegriners Avdo Mededović erwähnt. <sup>2)</sup> Forscher haben von ihm im Jahre 1935 44 902 gesungene und 33 653 diktierter Zeilen und im Jahre 1950/51 noch einmal 18 168 Zeilen aufgenommen, sodaß von

1) vgl die Nachweise bei Daur, s. 197ff.

2) Avdo war einer der letzten Guslaren (Heldensänger) und Nikola Vujnović sagte ehrfurchtsvoll über ihn: "Wenn Avdo nicht mehr unter den Lebenden weilt, wird es keinen Sänger mehr geben, der ihm gleichkommt." zit. nach Lord, s. 132.



ihm in den Archiven insgesamt 96 723 epische Zeilen liegen. Sein längstes Epos umfaßte 13 331 Zeilen - homerische Ausmaße. Dabei war Avdo Analphabet und Fleischer von Beruf! Er war imstande, einen Aggregatzustand einer Fabel zu einem Lied zu verdichten. <sup>1)</sup> Dafür mag ein Beispiel stehen: ein Freund hatte ihm das Epos " Die Hochzeit des Melo", die der Sammler und Forscher Krauß 1886 aufgezeichnet hatte, fünf- oder sechsmal vorgelesen. Es bestand in der vorgelesenen Krauß'schen Ausgabe aus 2160 Zeilen. Avdo sang das Lied 1935 in 12 323 Zeilen und 1950 im hohen Alter noch mit 8 488 Zeilen. Er erweiterte, verdichtete und ornamentierte alle Beschreibungen, Erzählungen, Dialoge, setzte Details hinzu, malte alles, was er vor seinem Auge sah - Pferde, Wagen, Geschirr, Waffen, Gewänder, Landschaften - mit seinen Worten und seiner Stimme getreulich ab und schuf auf diese Weise aus dem flüssigen Aggregationszustand "Hochzeit des Melo" bei jedem Singen eine neue Weise. <sup>2)</sup> Selbstverständlich hatte er nicht alles selbst erfunden, was er den Helden mitgab. Das Zauberschwert, das Zauberpferd, die Rüstungen stammten aus dem indogermanischen Erbschatz, der ihm formelhaft und typisiert, wie dem angenommenen Sänger des Liedes "ich hort ein sichleins rauschen" , zur Seite stand. Avdo war imstande, diese Formeln, diese Modelle nicht nur zusammenzuflicken, sondern wie der Dichter des "sichleins" durch sie hindurch zur Quelle der Dichtkunst vorzudringen und selbst zu gestalten. <sup>3)</sup>

Avdo kann als lebendiger Beweis für das naturnahe Wachstum im engeren Sinn gelten. Er bestätigt, was auch den kleinen Volksliedsänger trifft: er kennt keine Lieder, er kennt nur Stoffe. <sup>4)</sup>

Einen Avdo gibt es bei uns nicht mehr. Aber als letzte Vertreter seiner Kunst seien, wenn auch ohne Namen, jene Menschen erwähnt, die Lieder wie den "Bruder Malcher" oder

1) vgl. auch den Bericht Lüdekes in AfLuVD 1 (1949) s.196ff (200) über cyprische Greisinnen mit ähnl. Begabung

2) Vielleicht dachte auch schon Herder an Ähnliches: "Wie reich und vielfach sind da nun Umstände, gegenwärtige Züge, Theilvorfälle! Und alle hat das Auge gesehen! Die Seele stellet sich vor!" (Herder JvM Bd 4 Ossian s. 32.

3) Lord s. 122ff

4) John Meier Volksepos s. 13,14.

die Pastorenkuh bei uns singen und singend improvisieren. Sie geben dem Bruder Malcher als Hut den Molkentopf, als Überschlag den Quarksack, das Mandelbrett als Schwert, die Wasserkübel als Stiefel, den Türriegel als Steigbügel.<sup>1)</sup> Sie verteilen die Bestandteile der Pastorenkuh: die Stalkapelle kriegt ein Trommelfelle, die Fűrwehr kriegt Wagensmeer, der Wächter Haberkorn erhält ein Tutehorn, der Maler "Grön und Geel" einen Pinselsteel, Schleswig-Holstein meerumschlungen eine Ochsenzungen<sup>2)</sup>. Sie haben diese Lieder auf ungezählte Verse gebracht: Allein die deutsche Überlieferung des Bruder Malcher bringt es auf etwa 350 Varianten<sup>3)</sup>; Wehrhan zählt für die Pastorenkuh zusammen mit Kehrreimen 620 Verse. Alles folgt einem einzigen Aufbauschema: stand einmal die in Gerüststrophenform geprägte Konzeption fest, einen Reiter mit den verschiedensten Ausrüstungsgegenständen zu versehen oder die Bestandteile einer Kuh an alle möglichen Personen zu verteilen, so mußte sie Erfindungsgabe und das Improvisationstalent jedes einzelnen Sängers geradezu herausfordern. Diese erfanden dann auch die vielfältigsten Waffen, Kleider, Schuhe, Reittiere, Sättel, Sporen, Zügel für Malcher, Melcher, Hans, Peter, Jacob, Wenzel, Georg, Veit, Ferdl, Martin und Alarich<sup>4)</sup>, die ausgefallensten Kuhteile und deren Empfänger vom Bürgermeister und Amtmann zum Küster, von der aus Gründen des Reims benötigten "Frieda Kleuke" bis zur "Emma Schuppe", von "Napoleon" bis "Mecklenburg" und dem "ganzen deutschen Reiche". Sie erfanden manche Zusatzstrophe, manchen Kehrreim, der die Gerüststrophen abschließt:

" Hansl, öitzt konst reitn, reit no' Hansl, reit!

" Jacob reit, Jacob reit, den Säbel an der Seit.<sup>5)</sup>

" Sing man-tau, sing man-tau, vom Pastor sine Kauh!

Sie erfanden neue einleitende Inhalte. Sie lassen das Gespräch über den Reiter durch die verschiedensten Personen, Mutter und Sohn, Vater und Sohn, Ehepaar, Bruder, Vetter, Knecht führen, sie lassen die Geschichte selbst

1) EB III Nr 1753; vgl auch E.Seemann "Bruder Malcher".

2) Wehrhan, s 1ff

3) Seemann, "Bruder Malcher" s. 438

4) Seemann, "Bruder Malcher" s. 436

5) Seemann, Bruder Malcher s. 435

zwischen Liebenden abrollen; sie verwandeln in einigen Fassungen sogar die übliche militärische Unternehmung, zu der Bruder Malcher sonst ausreitet, in einen Ritt zur Hochzeit. Sie lassen die Pastorenkuh erst krank werden, dann muß der Eigentümer notschlachten. Sie lassen die Geschichte an Ostern, an Pfingsten passieren, ja sie gehen über den Liedinhalt hinaus und bringen aus übermütiger Freude am Unsinnigen Strophen über Feldherrn und Schlachten, lassen Mapoleon in der Schlacht bei Abukir "Lagerbier" trinken und in der Schlacht bei Marathon einen "großen Ton" erklingen.

Leicht waren neue Strophen hinzuzudichten; Form und Anlage des Liedes, Muster und Modell standen fest. Der Gedanke zündete und blitzte in ungezählten neuen Gedanken fast wie von selber auf. Nur ist gegenüber Avdo alles ins Einfache, Primitive gerückt. Wehrhan selbst zitiert einen Sänger, der von allen möglichen Kuhbestandteilen singen konnte, so viel er Lust hatte.<sup>1)</sup> Er weiß auch, daß diejenigen, die selbst Strophen gedichtet haben, sich dessen bewußt waren, daß die einmal in Bewegung gesetzte Reimmühle mit Leichtigkeit in noch weiterer Tätigkeit zu halten war, wenn man nur wollte.

Daß das Ergebnis eines solchen naturnahen Wachstums anders aussieht als das Ergebnis der schöpferischen, bewußten Arbeit eines individuellen Geistes, ist einleuchtend.<sup>2)</sup>

- b) Von einem naturnahen Wachstum im weiteren Sinne könnte man dann sprechen, wenn ein kollektives Nacheinander das Lied eines Verfassers, wie wir es oben kennengelernt haben, verändert, zersingt, zurechtsingt, schließlich umsingt, so daß das Ergebnis, das neue Lied, sich mit jeder Stufe vom Ursprungslied mehr entfernt, oft sogar schließlich mit jenem so gut wie nichts mehr gemein hat. Das Individuallied wird hier mit jeder Stunde, die es im Volksmund lebt, mehr dessem zu Wort und Musik erstarrten Ausdruckswillen angepaßt. Das Atypische weicht dem Typi-

---

1) Wehrhan s.46 (h.Landois). Für das Schnadahüpferl vgl. John Meier KuVL s.53.

2) E. Seemann, "Bruder Malcher" s.441

schen, das Individuelle dem Kollektiven. Eine Änderung eines Sängers gibt einem anderen Anlaß, eine weitere Änderung vorzunehmen. Diese wiederum ruft bei dem dritten die Assoziation an ein ähnliches Thema hervor, er übernimmt dieses Thema aus einem anderen Lied und fügt es hier ein, der vierte Sänger findet jetzt die Anfangsstrophe nicht mehr passend und ändert sie ab, der fünfte, sechste und siebte nehmen andere Veränderungen vor. Es bilden sich Varianten und Spielformen, und am Ende, falls man überhaupt von Ende reden kann, steht ein anderes, manchmal ein völlig neues Lied. "Was dabei Leiden oder Thun heißen kann, wer wollte es ihm absehen?"<sup>1)</sup> Oder anders ausgedrückt: welche Tätigkeit ist dabei schöpferisch gewesen?

Um das Leben eines solchen Volksliedes kennenzulernen, genügt ein Blick in das Deutsche Volksliedwerk, etwa in das Variantenverzeichnis des "Schlosses in Österreich"<sup>2)</sup>, des Liedes vom "Grafen und der Nonne"<sup>3)</sup> oder vom "Ritter und der Magd"<sup>4)</sup>. Hunderte von Varianten sind dort angegeben.

Das Leben eines volkläufigen Liedes über die bloße Variation hinaus zu verdeutlichen und zu zeigen, wie im Wege des kollektiven Nacheinander aus einem ursprünglichen Individuallied allmählich ein Lied mit kollektiven Merkmalen wächst, war ein Hauptanliegen John Meiers und ist am besten in seinen Arbeiten zu begreifen.<sup>5)</sup> Seine schon mehrfach erwähnte Studie "Kunstlieder im Volksmund" veranschaulicht nicht nur glatte, direkte Wege eines Liedes in den Volksmund, sondern auch langwierige, verschlungene Pfade, auf denen das ursprüngliche Lied vielfältige Änderungen zu erdulden hatte. John Meier hat solche Lieder auch in umfangreichen Einzelstudien untersucht und vollkommene Umgestaltungen nachweisen können.

Die Spuren eines solchen kollektiven Nacheinander haben sich fast in jedes Volkslied eingeprägt, nur vermögen

---

1) Jacob Grimm vgl. Anm.4 auf Seite 29

2) DVL Nr.24

3) EB I Nr.89, vgl. Anm.3 auf Seite 19

4) DVL Nr.25

5) John Meier schlug dabei den Weg über die sog. Kunstlieder im Volksmund ein, deren Urform ja bekannt war.

sie nicht überall einen vollkommenen Gestaltwandel herbeizuführen.

Auch beim kollektiven Nacheinander kommen dem einzelnen Sänger wiederum formelhafte Teile, typische Floskeln zu Hilfe, die er in das ursprüngliche Lied einbaut.

Ergebnis dieses unkontrollierbaren kollektiven Nacheinander sind jene eigentümlichen Lieder, die weder alt noch neu sind, sondern - wie der englische Komponist und Volksliedforscher Ralph Vaughan Williams schreibt - "like a forest tree with its roots deeply buried in the past but which continually puts forth new branches, new leaves, new fruits."<sup>1)</sup> Es sind jene Lieder, die sich vom Individuellen, soweit es überhaupt vorhanden war, von der Verfasserschaft her, immer mehr auf das naturnahe Wachstum im weiteren Sinne, auf die Gemeinschaftsdichtung hin bewegen und bei jedem neuen Verändern das in ihnen schon enthaltene Gemeingut steigern, wie es uns die Schlußformel  $r_n = F(r_1, r_2, x_n, y_n)$  gezeigt hatte.<sup>2)</sup>

Es ist so gut wie unmöglich, dieses kollektive Hintereinander mit Namen zu belegen. Jedoch seien einige Liedbeispiele angeführt, bei denen sich das fortlaufende Verändern und der Weg zur Gemeinschaftsdichtung erkennen lassen.

So lautet die Originalfassung eines Liedes von Otto Roquette:<sup>3)</sup>

- (1a) 1. Ach Gott, das druckt das Herz mir ab,  
Daß ich meim Schatz valet geb'n hab,  
Wo ich auch geh, wo ich auch steh,  
Das druckt das Herz mir ab!  
Druck nit so, druck nit so,  
Kommt 'ne Zeit, bist wiedrum froh,  
Druck nit so, druck nit so,  
Kommt 'ne Zeit, bist froh!
2. Er kam zu Nacht vor meine Thür,  
Da lag ein Schloß und Riegel für,  
Er rief wohl ein, er rief wohl zwei,  
Er rief dreimal nach mir.

---

1) Enc.Brit. Art. "Folk-Song"

2) Oben Seite 20

3) Liederbuch, Stuttgart-Tübingen 1852, s.83f, bei J.Meier Tabelle XII 1.

3. "Geh du nur hin, geh du nur hin,  
Bin ich nimmermehr nach deinem Sinn,  
So nehm ich mir ein' andern Schatz!"  
So ging mein Schatz dahin.
4. Und nimmt er sich ein' andern Schatz,  
So spring ich gleich mit einem Satz  
wohl in den Bach, wohl in den Fluß,  
Wohl in das tiefe Meer!
5. Ein andern Schatz den nimmt er nicht,  
Und in das Meer da spring ich nicht,  
Ruft er zu Nacht nur Einmal noch,  
So braucht er dreimal nicht.

Eine spätere Fassung lautet schon folgendermaßen:<sup>1)</sup>

- (1b)
1. Ach Gott, es druckt das Herz mir ab,  
Daß ich mein Schatz verloren hab,  
Allwo ich geh, allwo ich steh,  
Thut mir mein Herz so weh.
  2. Es klopft einmal an meine Thür,  
Da war ein Schloß, ein Riegel für,  
Es klopft einmal, es klopft zweimal,  
Es klopfte drei-viermal.
  3. "Geh du nur hin, geh du nur hin,  
Du bist nicht mehr nach meinem Sinn."  
Jetzt sucht er sich einen andern Schatz,  
Seht, da geht er jetzt hin.
  4. Und sucht er sich einen andern Schatz,  
So spring ich gleich mit einem Satz,  
Wohl in den Bach, wohl in den Fluß,  
Wohl in das tiefe Meer.
  5. Ein andern Schatz den mag ich nicht  
Und in das Meer da spring ich nicht  
So ruf ich eins, so ruf ich zwei,  
So ruf ich drei-viermal.
  6. "Zweihundert Thaler geb ich Dir,  
Und sag, das Kind sei nicht von mir,  
Und zieh nach deiner Heimat hin  
Und thu nach meinem Sinn."
  7. "Zweihundert Thaler nehm ich nicht  
Und in die Heimat zieh ich nicht.  
Was würden meine Eltern sagen?  
Sie würden mich zum Haus rausjagen."
  8. Ihr Mädchen, nehmet euch in acht,  
Daß man euch nicht zum Tambour macht,  
Sonst hängt man euch die Trommel an  
Und ihr bekommt ja keinen Mann.

Der Kehrreim ist verschwunden; er wird uns weiter unten  
als selbständiges Lied noch begegnen. Das verkünstelte

---

1) bei John Meier Tabelle XII 2.



"valet" geben, das überdies mit dem wenig beliebten Dativ verbunden ist, hat einer einfacheren, zugleich "stämmigeren" Wendung Platz gemacht. Ansonsten schimmert das alte Lied noch recht deutlich durch seine neue Verkleidung.

Eine 1957 an das DVA eingeschickte Variante bringt nur noch eine ausgelaugte Kurzfassung:<sup>1)</sup>

- (1c)
1. Ach Gott, es drückt das Herz mir ab,  
Daß ich mein Schatz verloren hab.  
Ich such ihn hier, ich such ihn dort,  
Ich suche ihn an jedem Ort.
  2. Und wenn mein'n Schatz ich wieder hab,  
Da laß ich nimmer von ihm ab;  
Ich bleib bei ihm und er bei mir,  
Solang wir beide leben hier.
  3. Drum lieber Gott, ach schenke mir  
Ein redlichs Herze für und für,  
Daß es der Liebsten bleib geweiht,  
Bis in die fernste Ewigkeit.

Bei Meisinger<sup>2)</sup> ist der in den anderen Fassungen verschwundene Kehrreim selbständig geworden und hat sich das Lied untergeordnet:

- (1d)
1. Trutz nit so, trutz nit so  
s'chunt e Zit, bisch wieder froh,  
trutz nit so, trutz nit so  
s'chunt e Zit, bisch froh.
  2. Eimol trutzt, zweimol trutzt,  
's drittmol het's der nit viel g'nutzt,  
trutz nit so, trutz nit so  
s'chunt e Zit, bisch froh.

In einer Fassung bei Weckerlin<sup>3)</sup> ist dann aus dem selbstständigen Kehrreim ein Schnadahüpferl geworden. Vom ursprünglichen Liedinhalt ist nichts geblieben:

- (1e)
1. Truz nit so, truz nit so,  
s'kummt e Zit, bisch wiedrum froh;  
truz nit so, truz nit so  
s'kummt e Zit, bisch wiedrum froh.

---

1) A 195 548

2) Othmar Meisinger, Volkslieder aus dem badischen Oberland, Heidelberg 1913, Nr.327, s.300.

3) Weckerlin, Chansons populaires de l'Alsace, Tome II, Paris 1883, s.322f, Nr. IX.

2. Meine Frau und deine Frau  
sind zwei scheeni Weiber,  
eine liebt ein Zimmermann,  
die andere ein Schneider. usw.

Weniger verändert hat der Volksmund "Das verlassene  
Mägdlein" von Eduard Mörike aus dem Jahre 1829:<sup>1)</sup>

- (2a) 1. Früh, wann die Hähne krähn,  
Eh die Sternlein verschwinden,  
Muß ich am Herde stehn,  
Muß Feuer zünden.
2. Schön ist der Flammen Schein,  
Es springen die Funken;  
Ich schaue so drein,  
In Leid versunken.
3. Plötzlich, da kommt es mir,  
Treuloser Knabe,  
Daß ich die Nacht von dir  
Geträumet habe.
4. Träne auf Träne dann  
Stürzet hernieder;  
So kommt der Tag heran -  
O ging er wieder!

Eine Fassung aus der Wende zum 20. Jahrhundert läßt die  
zweite Strophe aus und ändert nur wenig:<sup>2)</sup>

- (2b) 1. Früh, wenn die Hähne krähn,  
Eh die Sterne schwinden,  
Muss ich am Herde stehn  
Und Feuer zünden.
2. Plötzlich da kommt es mir,  
Treuloser Knabe,  
Daß ich die Nacht von dir  
Geträumet habe.
3. Träne auf Träne rinnt  
Vom Aug' hernieder,  
Bis daß die Nacht beginnt.  
O käm' er wieder.

Eine Variante, die aus dem Jahre 1927 stammt, fügt  
noch eine typische Wanderstrophe hinzu:<sup>3)</sup>

- (2c) 1. Früh, wenn die Hähne krähn,  
Sternlein verschwinden,  
Muß ich am Herde stehn,  
Muß Feuer zünden.

---

1) Eduard Mörike, Sämtliche Werke, hrsg. von Göpfert/  
Britting, 2.A. München 1958, s.50f  
2) SAfVkd 11, 1907, s.12, Nr.13  
3) DVA 90 388.

2. Hell glüht der Flammenschein  
Es sprühen Funken.  
Ich schaue so darein  
Ins Leid versunken.
3. Plötzlich da fällt mir ein,  
Treuloser Knabe  
Daß ich die Nacht von dir  
Geträumet habe.
4. Träne auf Träne dann  
Stürzt hernieder  
So kommt der Tag heran  
So geht er wieder.
5. Blau blüht ein Blümelein  
Im Wiesengrunde,  
Das heißt Vergißnichtmein  
Zur Abschiedsstunde.

Nicht populäre Wendungen sind geändert; so wurde aus dem "Früh, wann" ein "Früh, wenn", aus "da kommt es mir", "Da fällt mir ein", aus "O ging er wieder" in Anklang an die vorhergehende Zeile "So geht er wieder". Und eine Fassung, die ebenfalls rund hundert Jahre nach der Entstehung des Gedichtes gesungen wurde <sup>1)</sup>, schiebt zwischen die erste und die letzte Strophe des Original- liedes 2 Strophen, die von "Vater und Mutter" handeln:

- (2d) 2. Vater und Mutter tot,  
liegen begraben,  
habe nur den lieben Gott  
als einzige Habe.
3. Gott hat sie mir geschenkt,  
Gott nahm sie mir wieder,  
Könnt ich im Grabe ruhn,  
bei den Eltern wieder.

Auch das Hauff'sche "Steh ich in finstrer Mitternacht", das selbst schon Spuren verwendeter Volksliedelemente enthält, ist vom Volksmund fortschreitend zu einer Gemeinschaftsdichtung erweitert worden, die ihrerseits wieder Pate zum erwähnten Kiautschou-Lied gestanden hat und von dort aus das Argonnerwaldlied beeinflussen konnte.

Aus Hauffs "Soldatenliebe" vom Jahre 1824 <sup>2)</sup>:

- (3a) 1. Steh ich in finstrer Mitternacht  
So einsam auf der fernen Wacht,  
So denk' ich an mein fernes Lieb,  
Ob mir's auch treu und hold verblieb?

1) DVA Nr. A 164 538

2) Wilhelm Hauff, Werke, hrsg.v. Max Mendheim, 1.Bd.  
Leipzig und Wien 1891, s. 8f.

2. Als ich zur Fahne fort gemußt,  
Hat sie so herzlich mich geküßt,  
Mit Bändern meinen Hut geschmückt,  
Und weinend mich ans Herz gedrückt!
3. Sie liebt mich noch, sie ist mir gut,  
Drum bin ich froh und wohlgemut;  
Mein Herz schlägt warm in kalter Nacht,  
Wenn es ans treue Lieb gedacht.
4. Jetzt bei der Lampe mildem Schein  
Gehst du wohl in dein Kämmerlein  
Und schickst dein Nachtgebet zum Herrn,  
Auch für den Liebsten in der Fern'!
5. Doch, wenn du traurig bist und weinst,  
Mich von Gefahr umrungen meinst -  
Sei ruhig, bin in Gottes Hut,  
Er liebt ein treu Soldatenblut.
6. Die Glocke schlägt, bald naht die Rund'  
Und löst mich ab zu dieser Stund';  
Schlaf wohl im stillen Kämmerlein  
Und denk' in deinen Träumen mein.

wurde im Volksmund: <sup>1)</sup>

- (3b)
1. Steh ich in finstrer Mitternacht  
So einsam auf der stillen Wacht,  
Denk ich ans ferne Mütterlein  
Daheim im trauten Kämmerlein.
  2. Als ich zur Infanterie fort gemußt,  
Hat sie so herzlich mich geküßt,  
Mit Bändern meinen Hut geschmückt  
Und weinend mich ans Herz gedrückt.
  3. Sie liebt mich treu, sie ist mir gut,  
Drum bin ich auch so wohlgemut,  
Mein Herz schlägt warm in kalter Nacht,  
Eh ich ans Mütterlein gedacht.

Statt dem "treuen Lieb" ist es das allerdings ebenso volkstümliche "Mütterlein", das besungen wird; statt Fahne heißt es Infanterie.

Eine andere Fassung <sup>2)</sup> verwendet Phrasen aus Bibel und volkstümlichen Liedern:

- (3c)
1. Steh ich in finsterner Mitternacht  
Hier einsam auf der fernen Wacht  
Und schau ins finstre Tal hinaus,  
So denk ich an mein Vaterhaus.
  2. Und pfeift die Kugel um mich her,  
Schau ich hinauf ins Sternenmeer.  
Ich weiß, daß rings Gebet und Flehn  
Wie eine Mauer um mich stehn.

---

1) DVA A 190 953

2) DVA A 134 255

3. Und wandr' ich auch im finstern Tal,  
Fürcht ich kein Unglück, keine Qual.  
Mein guter Hirt dort oben wacht.  
Ich weiß, er hat auf mich auch acht.
4. Lieb Vaterhaus, kannst ruhig sein!  
Fest steht und treu die Wacht am Rhein.  
Auch euer Sohn hält wacker stand  
Mit Gott für König, Vaterland.
5. Bald graut im Osten nun der Tag,  
Das Morgenrot bald kommen mag.  
Bald kommt auch wohl der Friedensbot  
Und löst mich ab aus aller Not.
6. Der edle, werthe, goldne Fried',  
Ihn preiset dann mein Jubellied.  
Dann ist das wilde Krieger aus,  
Dann kehr ich heim ins Vaterhaus.
7. Dann zieht sie heim mit frohem Sang,  
Kanonenschall und Glockenklang,  
Die tapfre Garde Nummer 3,  
Und euer Sohn war auch dabei.

Auch das Kiautschou-Lied hat, wie das vorstehende Lied, wohl nur noch Anklänge an die erste Strophe des Hauff'schen Textes behalten:<sup>1)</sup>

- (4a)
1. In Kiautschou in dunkler Nacht  
Stand ich so einsam auf der Wacht.  
Ein Sternlein hoch am Himmel stand,  
Bringt mir ein Gruß vom Vaterland.
  2. Fein's Liebchen, das am Fenster steht,  
Die Hände faltet zum Gebet,  
Gedenket des Geliebten heiß,  
Den sie im fernen China weiß.
  3. Er nimmt die Waffe in die Hand  
Und kämpft fürs teure Vaterland.  
Gerecht ist nur ein Mann im Krieg,  
Denn jeder will nur einen Sieg.
  4. Drum sei nur still, Matrosenbraut,  
Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut,  
Sei ruhig, steh in Gottes Hut,  
Er liebt ein treu Soldatenblut.
  5. Drum Sternlein, leuchte noch einmal  
Durch finst're Nacht ins tiefe Tal.  
Am Strand stand ich wohl auf der Wacht,  
Zwei Herzen sagen: gute Nacht!

Das Argonnerwaldlied wiederum enthält Material aus dem Kiautschou-Lied nur noch in den ersten beiden Strophen:<sup>2)</sup>

1) DVA A 40 730

2) veröffentlicht wohl zuerst im "Sprecher am Niederrhein" v. 28.1.1915 durch Pionier Heesen und Kameraden. Ohne Nummer im DVA; auch bei John Meier, Soldatenld. s.36ff.

- (5a) 1. Argonnerwald um Mitternacht,  
Ein Pionier auf seiner Wacht.  
Ein Sternlein hoch am Himmel stand,  
Bracht Grüße ihm aus Heimatland.
2. Bald mit dem Spaten in der Hand  
Nun vorn er in der Sappe stand,  
Er seiner Lieben treu gedenkt,  
Ob Gott ihm wohl die Heimkehr schenkt?
3. Da donnernd dröhnt die Artill'rie  
Weit draußen vor der Infanterie;  
Granaten schlagen plötzlich ein:  
Der Franzmann will in unsre Reihn.
4. Und droht der Feind uns noch so sehr,  
Wir Deutsche stehn in blanker Wehr!  
Und deucht er noch so stark zu sein,  
Wir schlagen ihn nach Welschland rein.
5. Der Sturm bricht los, die Mine kracht,  
Der Pionier schleicht vorwärts sacht  
Bis an den Feind rennt er heran,  
Die Handgranaten wirft er dann.
6. Die Infanterie steht auf der Wacht,  
Und wenn die Handgranate kracht,  
Kommt sie im Sturm bis an den Feind,  
schlägt siegreich ihn mit uns vereint.
7. Der Franzmann ruft "Pardon Monsieur!"  
Hebt schnell die Hände in die Höh.  
Er fleht um Gnade bei uns an,  
Als Deutsche wir gewähren's dann.
8. Bei diesem Sturm viel Blut auch floß,  
Es fiel manch teurer Kampfgenosß.  
Wir Deutsche aber halten Stand  
Für das geliebte Vaterland.
9. Argonnerwald, Argonnerwald!  
Als stiller Friedhof giltst du bald,  
In deiner kühlen Erde ruht,  
So manches treu Soldatenblut!

Als letztes Beispiel soll das Lied "Schön ist die Jugend" stehen. Aus dem Gedicht eines unbekannten Verfassers, das etwa so gelaute haben mag: <sup>1)</sup>

- (6a) 1. Schön ist das Leben bei frohen Scherzen,  
Die uns das Alter ganz verwehrt.  
Wer wird nicht lernen noch lange geizen,  
Eh uns der Kummer ganz verzehrt?  
Die Rosen blühn allein im Lenze,  
Bald stehn sie welk und blätterleer.  
Drum pflücket Rosen und bindet Kränze,  
Schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr.

/ 1) EB II Nr. 543b. Ob es sich um den Originaltext handelt, ist unsicher. Darauf kommt es aber hier nicht an. Vgl. auch die Fassung Yd 7906.83.2.



2. Greift dann zum Becher, singt frohe Lieder,  
Schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr,  
Vergangne Zeiten kommen niemals wieder,  
Drum trinkt die Gläser alle leer!  
Die Mädchen lieben ein junges Fäntchen,  
Drum laßt uns froh und munter sein:  
Hoch lebe die Liebe und alle Mädchen!  
Hoch lebe die Freundschaft und auch der Wein!
3. Drum junge Leute folgt meinem Rathe,  
Und nutzt der Jugend edlen Trieb!  
Denn spät erliegen die Heldenthaten  
Eures Muthes auf den ersten Hieb.  
Das Alter hat auch der Sorgen viele,  
Dann kann man nicht mehr freudig sein,  
Dann sind der Jugend lustge Spiele  
Uns nichts mehr als ein blasser Schein.

entstand auf unbekannten Wegen: <sup>1)</sup>

- (6b)
1. Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten,  
Schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr!  
Drum sag ich's noch einmal: Schön ist die Jugend,  
Schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr!
  2. Vergangne Zeiten kommen niemals wieder,  
Verschwunden ist das junge Blut.  
Drum sag ich.....
  3. Ich hab ein'n Weinstock und der trägt Reben  
Und aus den Reben fließt edler Wein.
  4. Es blühen Rosen, es blühen Nelken,  
Es blühen Rosen, sie welken ab.
  5. Man liebt die Mädchen bei frohen Zeiten,  
Man liebt die Mädchen zum Zeitvertreib.
  6. "Ach Mutter, Mutter, herzlichste Mutter,  
Frühmorgens reiset mein Schatz von hier."
  7. "Laß du ihn reisen, laß du ihn ziehn,  
Wer weiß, wo dir dein Glück noch blüht."

Der holprige Achtzeiler hat sich aufgelöst. Aus der in Strophe 1 Zeile 8 und Strophe 2 Zeile 2 wiederholten Floskel "Schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr" ist ein zweizeiliger Kehrreim gewachsen, der beinahe hypertrophen Umfang angenommen hat und sich das ganze Lied zu unterwerfen im Begriffe ist. Alle atypischen, verkünstelten Wendungen sind verschwunden und haben allgemeinen, typischen Phrasen Platz gemacht. Die Rosen, die Mädchen, der Wein sind alle auch im neuen Lied zu finden, aber

---

1) EB II Nr. 543 a

sie sind Aussagen kollektiven Charakters gewichen. Das Lied ist kürzer, prägnanter, volksliedhafter geworden. Das Individuelle ist herausgeschliffen; das Kollektive hat seine Herrschaft angetreten.

III Ergebnis dieses Abschnittes ist, wenn wir uns noch einmal an die Frage nach dem Urheber erinnern, jedenfalls soviel:

Das Volkslied entsteht nicht im romantischen Schein des Ungewissen, wenn auch die Urheberschaft zuweilen anders aussehen kann als bei gewöhnlichen Liedern.

Der Untersuchung eines Urheberrechts am Volkslied steht also nichts mehr im Wege. Gleichwohl ist es nötig, zunächst noch bei der Volkskunde zu bleiben. Bisher wurden Volkslieder, volkstümliche Lieder und volkläufige Lieder ziemlich unterschiedslos nebeneinander gestellt. Damit wir aber ein Urheberrecht am Volkslied untersuchen können, muß erst die Volkskunde darüber Auskunft geben, welche Lieder sie als Volkslieder ansieht.

## 2. Kapitel: Das Volkslied - Begriff und Wesen

### § 1 Begriff:

#### I Allgemeines:

Im Volk hört man viel: Schlager, Gassenhauer, volkstümliche Lieder, Lieder im Volkston, Volkslieder.

Wir glauben alle zu wissen, was davon ein echtes Volkslied ist. Doch der Glaube erweist sich als voreilig und wandelt sich in Täuschung, wenn wir genaue Auskunft geben sollen. Selbst die Volkskundler sind sich bis heute nicht einig über die Definition des Volksliedes. Herder, der den Begriff "Volkslied" geschaffen, hatte an Lieder fremder und besonders der sog. wilden Völker gedacht. Es ist viel darüber geschrieben worden, ob Herder mit seinem neuen Wort etwas Unnötiges, Überflüssiges geschaffen habe. Denn auch bis zu Herders Zeiten habe es Volkslieder gegeben, und doch sei es niemandem eingefallen, sie vom einfachen "Lied" zu trennen. Selbst wenn diese Stimmen recht haben sollten - Lieder Walthers von der Vogelweide und anderer Sänger waren tatsächlich in vieler Munde und niemand sprach von Volksliedern im Gegensatz zu Kunstlied - so entdeckte Herder selbst sehr rasch, daß sein neu geschaffener Begriff doch mehr enthielt als die Lieder der Wilden. "Wissen<sup>^</sup> Sie", so schreibt er <sup>1)</sup>, "daß, je wilder, d.i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist (mehr heißt das Wort nicht!), desto wilder, d.i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder seyn!" Kaum geboren, scheint ihm der Begriff aus der Hand gelaufen zu sein, und so blieb ihm nichts, als seine Definition "wild" zu ändern und auch den europäischen Nationen solche Lieder zuzugestehen, wie sie die "Wilden" besaßen.

Was ist aber nun ein Volkslied ? Um sein Wesen näher zu fassen, sollen ein kurzer Abriß der Geschichte des Volkslieds, seiner geläufigsten Arten und des Schicksals eines

---

1) Herder, JvM Bd. 4 , Ossian s. 12

einzelnen Volksliedes vorgestellt werden. Vielleicht läßt sich aus diesen Skizzen der Inhalt des Volksliedbegriffes ableiten.

## II Geschichte:

Man streitet zuweilen, ob das Volkslied bis auf die Anfänge der Dichtkunst selbst zurückgeht, ja ob nicht überhaupt Volkslied und Volksdichtung Ursprung aller Poesie seien. Der Schritt vom Ursprung zur Quelle ist klein. Das legt manchem überdies nahe, den geschichtlich statischen Begriff "Ursprung" in den gegenwärtig lebendigen Begriff "Quelle" zu verwandeln und alle Hochkunst aus der Volkskunst abzuleiten.<sup>1)</sup>

Kann auch niemand mehr den Zusammenhang und das Her- und Hinüber zwischen Volks- und Kunstpoesie leugnen, so sind Einzelheiten noch sehr dunkel. Schon die Zeit vor Herder hatte behauptet, daß Poesie notwendig von der Schrift abhängt und nicht in mündlichen Traditionen leben könne. Die Folge davon war eine zwielichtige Stellung zum Volkslied selbst, die kaum mehr klar rekonstruiert werden kann. Denn man schweigt darüber. Es wäre zwar möglich, das Schweigen als Negation der Existenz des Volksliedes in der Poesie zu deuten, wenn dieses Schweigen nicht auch bedeuten könnte, daß man einfach keinen Unterschied zwischen Volks- und Kunstpoesie gemacht und alles im Lichte einer ursprünglichen Einheit gesehen haben könnte.

### A) Entstehung der Bezeichnung:

Der Begriff "Volkslied" ist trotz solchen Streites jedenfalls noch sehr jung. Herder hatte ihn in einem 1771 geschriebenen und 1773 veröffentlichten Aufsatz zum ersten Mal verwendet.<sup>2)</sup> Es mag sein, daß das Wort zu jener Zeit gewissermaßen in der Luft gelegen hatte,<sup>3)</sup> wo es Herder nur zu greifen brauchte. Jedenfalls setzte Herder damit den Schlußpunkt unter eine schon bei Montaigne anklingende Entwicklung, die die Poesie in zwei Kategorien - Volks- und Kunstdichtung- aufzuspalten be-

1) vgl. Wiora EuVM und Kodály s. 138f.

2) "Über Ossian und die Lieder alter Völker" in den "Blättern aus deutscher Art und Kunst", in Herder JvM Bd. 4 s. 5ff(19). Vgl. zur Entstehung des Begriffes auch: Jacob und Wilhelm Grimm Deutsches Wörterbuch, 12.Bd. Leipzig 1951, Art. "Volkslied".

3) "Volk", "chanson populaire", "popular song" (Percy ./.

gonnen hatte. Herder fügte die organische Trennung hinzu, indem er die Unterschiede *poésie naturelle* et selon l'art und den daraus entwickelten Rousseau'schen Begriff der *poésie naturelle ou champêtre* durch den Unterschied zwischen Kunst- und Naturpoesie ersetzte. Zwar war er erst dann auf den richtigen Weg gekommen, als er von seiner Definition "Volk" = "wildes Volk" wie Letten, Kosaken, Peruaner, Amerikaner (1771) abrücken mußte, um auch den Liedern der europäischen zivilisierten Nationen den Begriff "Volkslied" zuzugestehen. Sein Verdienst besteht aber darin, daß er diesen Endpunkt einer Entwicklung zugleich in den Beginn einer wissenschaftlichen Erforschung der Sprünge und Würfe setzenden, Leidenschaft und Empfindung ausströmenden, um alle daseyenden Gegenstände, Handlungen, Begebenheiten webenden Lieder <sup>4)</sup> umgedeutet hat.

Die Gelehrten widmeten sich jetzt den Liedern, die sie im Volk hörten, zeichneten sie auf und suchten in mnachen Quellen nach ihrem Alter, wenn auch zunächst das Schicksal der Verfasser und eine brauchbare Definition selbst noch am Rande der Forschung gestanden haben mögen.

#### B) Geschichte des Volksliedes:

Man deckte allmählich die Geschichte des Volksliedes auf und begriff, daß der Gesang den Menschen auf jeder Stufe seines Ganges durch das Leben umgab und jedes Tun und Geschehen begleitete. Mit der Stimme war dem Menschen offenbar ein Ventil gegeben, durch das die seelischen Energien, die Geist, Körper und Umwelt mit ihren Einflüssen in ihm hervorgerufen hatten, ins Freie dringen und ihm Befreiung bringen konnten. Diese Eigenschaften besaßen vor allen Emanationen der Stimme der Gesang und unter den Gesängen ganz besonders diejenigen, die eine allen Menschen gemeinsame seelische Schicht anzusprechen vermochten, und nicht so sehr "vorstellend

---

... "Reliques of Ancient English Poetry" 1765 ) waren gang und gäbe, wenn sie auch ohne direkten Einfluß auf die Bildung des Begriffes waren. Vgl. Levy s. 306; Kluge-Götze Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache Berlin 1951 Art. "Volkslied"

4) Herder JvM Bd. 4 Ossian s. 32,35

und erkennend" waren, wie Herder sagt<sup>1)</sup>, sondern Ausströmung der Leidenschaft und der Empfindung forderten.

Jenen Liedern, die über dieser seelischen Schicht standen, deren Verständnis mit diesem "Grund"wissen oft gar nicht zu gewinnen war - Kunstliedern - fehlte diese befreiende Allgemeingültigkeit weithin. Sie blieben bestimmten Kreisen zugänglich, wenn auch gelegentlich die Tore nach dem Volksgesang geöffnet waren und ein Ab- oder Aufsteigen ermöglicht hatten.

Man machte sich auf die Suche nach solchen Volksgesängen und stieß auf die Fossilien der antiken, die Archaismen der eigenen Lieder und auf den noch blühenden Baum des Volksgesanges bei "lebendigeren und freiwirkenderen"<sup>2)</sup> Völkern, deren Oberschichten noch nicht der Versuchung erlegen waren, sich aus dem Gemeinschaftsgefühl heraus zu individualisieren.

1. Die Fossilien des antiken Volksgesanges brachten zugleich die archaische Hirtenmusik zu Tage<sup>3)</sup> und lenkten die Aufmerksamkeit auf die carmina der Griechen und Römer. Augenfällig waren gleicher Inhalt, gleiche Anlässe des Singens, wie sie sich auch in den eigenen Volksliedern gezeigt hatten: Totenklagen, Wiegenlieder<sup>4)</sup>, Lieder zu religiösen oder weltlichen Feiern, ja man glaubte sogar, Schlager und sog. volkstümliches Lied bei den Römern entdeckt zu haben<sup>5)</sup>. Selbst die Kontrafaktur des Mittelalters konnte man schon antreffen: ein weltlicher Gesang über die Schifffahrt hatte sich in ein frühchristliches Lied verwandelt.<sup>6)</sup>

1) Herder JvM Bd.4 (Ossian) s.24f

2) Herder JvM Bd.4 (Ossian) s.12

3) Wiora EuVM s.39ff; Wiora, Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern, Basel 1949

4) Wiora EuVM s.40

5) So berichtet Sueton von Liedern, deren Refrain das Publikum mitgesungen habe, als Galba Kaiser geworden war: "Notissimum canticum: 'Venit Onesimus a villa', cuncti simil spectatores consentiente voce reliquam partem retulerunt ac saepius versu repetitio egerunt." (bei Wiora EuVM s.43). Und Gregor von Nyssa beschreibt, wie das Volk in die Religionskämpfe um Arius und Athanasius mit populären Liedern eingegriffen habe: "Der Vater ist größer als der Sohn". "Arianī, diversa Filium a Patre substantia esse dicentes, ita canere solebant 'Gloria Patri per Filium in Spiritu Sanctu'". "Wo sind, die da glauben, drei könnten eins sein?" Selbst Arius soll zu den Komponisten und Verfassern dieser Lieder gehören. (Zit.nach Wiora EuVM s.43).

6) "Curvorum hinc chorus helciariorum/responsantibus alleluja ripis/sed Christum levat amicum celeuma/sic, sic psallite, nauta vel viator/namque iste est locus omnibus petendus/omnes quo via ducit ad salutem" (Wiora EuVM s. 43).



2. Auch die eigenen Volkslieder begannen, sich aus dem Nebel der Vergangenheit zu lösen. Aus den Schutthaufen der Archive, um die sich bisher niemand gekümmert hatte, aus den Handschriften der Klöster, aus Privatbesitz und aus der mündlichen Überlieferung kamen Lieder in großer Zahl zum Vorschein, die zum Volksgesang gehört hatten oder noch gehörten. Weltliche und auch geistliche Volkslieder begann man zu unterscheiden. Über 250 solcher geistlicher Volkslieder zählt Erk-Böhme in seiner bis heute umfangreichsten Sammlung deutscher Volkslieder.<sup>1)</sup> 'Christ ist erstanden'<sup>2)</sup> und das wirr zusammengesungene Kreuzfahrerlied 'In gotes namen vare wir'<sup>3)</sup> gehören zu den ehrwürdigsten unter ihnen. Man entdeckte, daß die Kirche Reste altheidnischen Brauchtums in den geistlichen Liederschatz übernommen<sup>4)</sup> oder in das Kinderlied abgedrängt hatte<sup>5)</sup>, wo Melodie und Wort weiterlebten.

Man stieß auf den Kunstgriff der Kontrafaktur, die die Möglichkeit eröffnet hatte, weltliche Lieder, die von allen Straßenecken an die Mauern der Kirchen brandeten, zu bekämpfen und gleichzeitig mit ihren Melodien Eingang in die Herzen der Menschen zu finden: auf weltliche Weisen, die besonders erfolgreich und deshalb auch besonders eindringlich waren, hatten geschickte Geistliche, aber auch manche Laien, religiöse Texte gedichtet.<sup>6)</sup> Bereits im 12. Jahrhundert waren in Frankreich solche geistlichen Kontrafakta auf weltliche Melodien geschaffen worden.<sup>7)</sup> Savonarola hatte Karnevalsmelodien umgedichtet, "um dem Teufel seine Lieder zu entreißen". Auch Luther hatte sich nicht gescheut, von diesem Kunstgriff Gebrauch zu machen. 'Vom Himmel hoch, da komm ich her' ist eine seiner bekanntesten Kontrafakturen, in der er sich an ein altes Kanzlied anlehnt.<sup>8)</sup> Auch das von Paul Gerhard übersetzte 'O Haupt voll Blut und Wunden'<sup>9)</sup> ist eine Kontrafaktur auf die Weise des Liebesliedes 'Mein Gmüth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart'.<sup>10)</sup>

- 1) Sie soll durch die Herausgabe des deutschen Volksliedwerkes durch das DVA ersetzt werden. Bd.1-4 sind erschienen.
- 2) EB III 1970
- 3) EB III 2019
- 4) Man denke an die Jubelmelodie der Echternacher Springprozession. Vgl. John Meier, Tabelle s.28.
- 5) vgl. Jöde, Ringel Rangel, Nr.2 (Bem.s.135); Nr.10 (Bem.s.136); Nr.12 (Bem.s.137); Nr.137f; vgl. auch Wiora Stämmeler sp. 381/382; EB III Nr.1863; EB III Anm. zu Nr.1870, zu 1867 und 1881; EB III Nr. 1850-52; EB III Nr.594; vgl. auch Kodály s.75.
- 6) Laien und Volkssänger machten davon viel unbekümmerter Gebrauch, weil sie sich kaum eines Unterschiedes zwischen geistlicher und weltlicher Weise bewußt waren. Das gilt noch vom berühmten Papa Gerné aus Lothringen.
- 7) Kodály s. 95
- 8) EB III Nr. 1928
- 9) EvKG Nr. 63
- 10) EB II Nr.476. England machte davon noch im letzten Jahrhundert Gebrauch und schuf v.Webers 'Leise,leise,fromme Weise' oder Haydns 'Gott erhalte Franz den Kaiser' nach dieser Regel um (vgl. Danckert s.69).

Einen Rückgang der Flut geistlicher Volkslieder hatte erst - wie man sah - das Kirchengesangbuch gebracht, in dem die Lieder verhältnismäßig stabil und fest weitergegeben wurden. Sicherlich hätte der stete Inhalt der Glaubensbotschaft diese Lieder auch ohne Aufnahme in ein Kirchengesangbuch weniger verändert überliefert als das beim weltlichen Volkslied geschehen konnte.<sup>1)</sup> Dennoch darf man mit einigem Recht davon sprechen, daß das Kirchengesangbuch Mitursache des Absterbens des geistlichen Volksliedes gewesen war, übrigens ein wichtiges Glied in unserer Beweiskette, die ja das Volkslied als letzten Rest mündlich überlieferter Kultur ansieht.

Das weltliche Volkslied war, wie man sah, mehr im Fluß geblieben. Es brauchte auch keine Botschaft zu übermitteln, deren Vollständigkeit und Unversehrtheit den Sänger in ihren Bann schlagen mußten, und die von einer zentralen Stelle aus bewahrt wurden. Das weltliche Volkslied hatte ganz andere Zwecke als das geistliche, weshalb ihm auch die mancherorts schon früh entstandenen Liederbücher nicht so sehr schaden konnten wie dem Kirchenlied. Das weltliche Volkslied sollte beschreiben und erzählen, singen und tanzen, jubeln und leiden.

Über seinen ersten Abschnitt - das anfängliche deutsche Lied - konnte man allerdings so wenig entdecken wie beim geistlichen Lied. Aufzeichnungen fehlten, und man war auf mittelbare Quellen angewiesen,<sup>2)</sup> wie etwa die schon erwähnten Kindergesänge in alter Eigenmelodik und in Zweitaktgruppen. Vom 12. und 13. Jahrhundert an flossen die Quellen reichhaltiger. Die sog. Limburger Chronik und andere handgeschriebene Liederbücher eröffneten die Reihe der Aufzeichnungen.

Als Blütezeit des deutschen Volkssingens hatte sich das 14. und 15. teilweise noch das 16. Jahrhundert erwiesen. Die ersten notierten Liedweisen stammen aus jener Zeit: die Handschrift aus St. Blasien (um 1445), die Wienhäuser Handschrift, das Lochamer Liederbuch, das Liederbuch der Hätzlerin, das Glogauer, das Rostocker Liederbuch und wie sie alle heißen. Zwar enthielten diese Liederbücher nicht nur echte Volkslieder; auch Hofweisen, Gesellschaftslieder, manchmal Meistergesang hatten darin Aufnahme gefunden. Sie waren aber in dieser ungeordneten Vielfalt Spiegel des Gesanges jener Zeit: nicht nur das Volkslied stand in besonderer Blüte, vielmehr war ein erstes klassisches Zeitalter der Musik, wie Wiora es nennt<sup>3)</sup>, entstanden.

- 1) So berichtet Wiora in AfLuVD 1 (1949) s.255(257) von rätoromanischen Kirchenliedern, die heute noch so klingen, wie sie die Benediktiner von Direntis 1690 festgehalten haben. Vgl. auch J.Meier KuVL s.16; Kodály s.94ff bezeichnet die Melodie daher beim Kirchenlied im Vergleich zum Text als weniger fest.
- 2) Vgl. John Meier, Balladen I s.9
- 3) Wiora -Stammeler sp. 385

Die Kunst- und die Volksmusik erstrahlten in Polyphonie<sup>1)</sup>, allenthalben erschienen neue Sammlungen, geschrieben und später auch gedruckt.<sup>2)</sup> Eigentlich standen nur die überall aufblühenden Meistersingerschulen außerhalb dieser engen Durchdringung von Kunst- und Volksmusik.<sup>3)</sup> Während sie verkünstelten, weltfremden und philiströsen, volksfremden Einzelgesang betrieben<sup>4)</sup>, entwickelte sich in der Volksweise ein 3- und 4-stimmiger Gesang, der wiederum Isaac, Senfl und Finck zu großartigen polyphonen Schöpfungen angeregt hat. In den Sammlungen waren die Lieder des Landvolkes vernachlässigt. Dagegen erscheinen zahlreiche Lieder aus dem Leben des Stadtvolkes, Tanz- und Trinklieder, Schwank- und Spottlieder, geistliche Lieder und Liebeslieder spiegeln sich in den Quellen neben den Liedern der Handwerker und Berufsstände, der Studenten, des fröhlichen Volkes auf den Straßen, des Gesindes und der Wanderbur-schen.

Manches Volkslied aus jenen zweieinhalb Jahrhunderten hat sich bis in unsere Tage erhalten.<sup>5)</sup> Mancher Sagen- oder Balladenstoff hat sich in damals geformtem Gerippe und Grundbau ins 20. Jahrhundert gerettet; so wurde die Ballade von der 'Frau von Weissenburg'<sup>6)</sup> noch im Jahre 1931 in der Gegend von Wiener Neustadt aufgezeichnet. Sie hatte zwar mancherlei Änderungen auf den Stationen durch die Jahrhunderte erlebt, ihre Grundsubstanz jedoch, die aus jenen Zeiten stammt, war bei der Aufzeichnung unverändert - ein erstaunliches Zeugnis von der Zähigkeit und der Fähigkeit der mündlichen Überlieferung auch von weltlichen Volksliedern.<sup>7)</sup>

Hatte sich die Weise des mittelalterlichen Volksliedes aus zwei Wurzeln ernährt, der urtümlichen Volksmusik und der Gregorianik<sup>8)</sup>, so zeigten sich vor allem im 16. Jahrhundert modernisierende Tendenzen. Dieses Jahrhundert erwies sich als Zeitalter des letzten Aufleuchtens des alten Glanzes und des Übergangs in primitivere Formen. Die Vielfalt der

- 1) Das war in Rußland noch bis ins 20. Jahrhundert hinein nicht selten. Über ein spätes deutsches, teils homophon, teils kontrapunktisch gearbeitetes Volkslied vgl. Gehring in SaFvkd 41 s. 51ff 'Überfall von Schweinitz'.
- 2) Bergreihen 1531 (vgl. J. Meier, Bergreihen), Ambraser Liederbuch, unzählige Orgel- und Lautentabulaturen, Forsters Sammlung u. a.
- 3) Ein gutes Bild einer solchen Meistersingerschule geben die vorhandenen Satzungen der im Jahre 1513 in Freiburg entstandenen "Bruderschaft der Sängerei", die in engem Zusammenhang mit dem dortigen Dominikanerkloster gestanden hatte. Vgl. Einzelheiten bei Vogt-Koch 1, s. 274.
- 4) Vogt-Koch 1, s. 282
- 5) vgl. das Hildebrandslied DVL Nr. 1, das vielleicht noch älter ist, dazu auch J. Meier, Balladen s. 41. Vgl. auch noch über andere Lieder J. Meier, Balladen s. 18.
- 6) DVL Nr. 15
- 7) vgl. auch Tannhäuser DVL Nr. 15; Der Jäger aus Griechenland DVL Nr. 5 u. a.; dazu das jüngere 'Schloß in Österreich' DVL Nr. 24; 'Wach auf mein Hort' EB II Nr. 802; = J. Meier Bergreihen s. 59; Ranke Vkd1GA s. 157ff
- 8) zu dieser Frage: Jammers JbfVLF 8, 86 u. Maerker JbfVLF 7.

alten Tonarten, die eigentümlichen Formen der Melismatik, der freie Rhythmus und die mächtigen Gebäude der Polyphonie, wie sie Kunst- und Volksmusik gezeigt hatten, wechselten mit dem Erstarken von Dur- und Molltonarten, dem Verschwinden der Pentatonik, den Chromatismen, dem regelmäßigen Zeitmaß und dem Vordringen der Homophonie. Die Stadt verfiel dem Wechsel schneller als das Landvolk, das sein Erbe bis ins 19. Jahrhundert hinein, in Lothringen und in der Gottschee und manch anderer Sprachinsel in Ost- und Südosteuropa bis ins 20. Jahrhundert zu erhalten vermocht hatte. Einfacher Takt, Dur, Akkordmelodik, ständiger Wechsel von Tonika und Dominante, regelmäßige Strophenwiederholung, syllabische Melodiegestalt gelangten allmählich zur Alleinherrschaft.<sup>1)</sup>

Wie Luther das geistliche Volkslied nach dieser modernen Seite hatte umschaffen geholfen, so hatten das beim weltlichen Volkslied Spielleute und Soldaten besorgt.<sup>2)</sup> Noch setzten zwar die alten Elemente der modernen Bewegung Widerstand entgegen. Doch nach Bachs Tod war ein wesentliches Stück, die Polyphonie, völlig herausgebrochen: der horizontal legalisierte Satz hatte für fast zwei Jahrhunderte den vertikal legalisierten Satz verdrängt, und man fand sich allmählich mit dem "neuen" Stil ab.

Man hatte sich noch mit etwas anderem abzufinden, was Hand in Hand mit jener modernisierenden Bewegung gegangen war. Die Einheit zwischen ungebildeten und gebildeten Kreisen, man könnte sagen, die einheitliche Seelenschicht, die beide umfaßte, war langsam und kaum merklich zerbrochen, und das Volkslied galt jetzt nicht mehr als einfach, nicht mehr als Lied, das Kaiser und Könige und ihre Bauern verstanden und sangen.<sup>3)</sup> Es war mit einem Male primitive Lebensäußerung des Pöbels.<sup>4)</sup> Der fruchtbare Austausch, der Herüber- und Hinüberwandern von Volks- und Kunstlied hatte aufgehört.

Erst Herder, Schüler und Träger Hamann'scher Ideen, dessen schöpferische Kraft für jene Lieder die Begriffe "Spruchlied", "Nationallied", "Populärlied", "Lied des Volkes" und schließlich "Volkslied" gefunden hatte, war es gelun-

1) Wiora-Stammmler sp. 388

2) vgl. Walter Salmen "Der mittelalterliche Spielmann und sein Wirken" in "Neue Schau", Kassel, Mai 1958, s. 148ff. Die Rolle der Spielleute darf ebenso wenig unterschätzt werden wie die der Soldaten. Sie waren es hauptsächlich, die die Bevölkerung mit der "Welt" und der neuen Musik bekanntgemacht haben. Vgl. auch J. Meier, Ball. s. 19f und Scherer-Walzel s. 195ff. Gerade auch die Soldaten waren zweifach beteiligt: einmal besaßen sie selbst Lieder und Märsche, die entweder schon Volkslieder waren oder doch großen Einfluß auf diese hatten (vgl. EB III Nr. 1279-1493), die nur nach Gehör weitergegeben, zerungen und umgesungen wurden. Zum anderen waren die Militärmusiken bis weit ins 19. Jhdt. herein Mittler für die Kunstmusik im Volk (vgl. Deisenroth, Deutsche Militärmusik aus 5 Jahrhunderten, Wiesbaden, 1961, s. 21, 26f). Im Zeitalter der allgemeinen Wehrpflicht kommt hinzu, daß das Militär selbst Volksliedpflege treiben kann.

3) vgl. J. Meier KVM s. LXXIX

4) vgl. Weiss s. 53ff

gen, das Volkslied wieder zu heben und die gebildeten Kreise, darunter auch den jungen Goethe, an das noch lebende Volkslied heranzuführen.<sup>1)</sup> Noch mit jenem alten Hochmut<sup>2)</sup> hatte Nicolai 1777/1778 die Herder'sche Empfehlung, Volkslieder zu sammeln, durch seinen "feynen kley-nen Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volkslieder, lustiger Reyen unndt kleglicher Mordgeschichten" - uns gilt er heute teilweise als willkommene Quelle - lächerlich machen wollen, hatte Voß im "Morgenblatt der Gebildeten Stände" vom 25./26.11.1808<sup>3)</sup> v. Arnims und Brentanos "Wunderhorn", das der Herder'schen Sammlung "Stimmen der Völker"<sup>4)</sup> gefolgt war, begrüßt. Jedoch der Geist der Zeit hatte gegen jenen Dünkel entschieden. Forscher folgte auf Sammler und Sammler auf Forscher. Jede Nation fand ihre Schätze: die Engländer "Searching for Lambs", die Schotten "Ca' the Yowes", die Iren die "Londonderry Air", die Franzosen "Magali", die Deutschen "Innsbruck, ich muß dich lassen".

### 3. Volkssingen heute:

a) Die weitere Geschichte des Volksliedes vom Wunderhorn bis heute ist die Geschichte des verklingenden Volksliedes und des Versuches, es zu retten und über das Sammeln hinaus neu zu beleben. Neben den großen Sammlungen, der von Kretzschmer-Zuecalmaglio, die die Stelle des Wunderhorns in der Musikgeschichte einnimmt, und der großen "gut gewollten aber schlecht gekonnten"<sup>5)</sup> Sammlung von Erk-Böhme, wandten sich Musiker und Dichter wieder dem Volkslied zu und suchten mit den ihnen bekannten Stilmitteln und Formelementen des Volksliedes "naiv und einfach" zu schreiben und zu komponieren. Es entstanden die "Lieder im Volkston". Neeffe, Reichardt, Methfessel, André, Zelter, Hiller, Nägeli, Zumsteeg, Kreutzer, v. Weber, Silcher, aber auch

- 1) Goethe hat im Elsaß selbst 12 Lieder gesammelt. Vgl. Müller-Blattau-Goethe und Pinck-Goethe.
- 2) Herder charakterisiert diesen Hochmut "Himmel, was sind wir nun für Leute! Wer sich nun noch ums rohe Volk bekümmern wollte, um ihre Grundsuppe von Märchen, Vorurteilen, Liedern, rauher Sprache: welch ein Barbar wäre er! Er käme, unsre classische, sylbenzählende Literatur zu beschmutzen, wie eine Nachteule unter die schönen, buntgekleideten, singenden Gefieder!" (JvM Bd.4, Ähnlichkeit s.39ff (48).
- 3) abgedruckt samt dem Streit mit Voß bei Karl Bode, Wdh. 1. Teil, Beigaben s. LXIVff.
- 4) ursprünglich "Volkslieder", 1. T. Leipzig 1778, 2. T. 1779; seit 1806 "Stimmen der Völker". JvM Bd.4
- 5) E. Seemann, "John Meier, Sein Leben, Forschen und Wirken", Freiburger Universitätsreden N.F.17, 1954, s.11.



zum Teil Haydn und Mozart<sup>1)</sup>, Claudius, Kerner, Schubart, Hauff, Uhland, Hoffmann von Fallersleben und Heine gehören zu ihren Schöpfern. Dazu treten eine Reihe von weniger bekannten oder gar unbekannten Musikern und Schriftstellern, die Lieder mit ähnlichen Formelementen romantisierend und biedermeierlich verblümt schufen und dem Volksmund zum Singen darboten.<sup>2)</sup> Und es entstanden schließlich die Liedertafeln und Gesangsvereine. Jeder dichtende und komponierende Romantiker, ob Chorleiter, ob Singleiter in der Schule, wollte auf die Art, die er verstand, das Volkslied retten und zum Leben erwecken, wenn das Ergebnis oft auch mehr dem behutsamen Einbalsamieren einer Leiche glich als dem Aufpfropfen junger Äste auf einen alten Baum.

Die Jugendbewegung suchte dagegen anzukämpfen. Karl Fischer schuf den singenden Wandervogel, Hans Breuer den Zupfgeigenhansl.<sup>3)</sup> Von hier führen Fäden bis herauf zu Hindemith und Orff, H. Baumann, K. Marx, J. Rohwer, G. Wolters, H. Lau, die in vielfältiger Weise ihrem Schaffen alte Volkslieder zugrundelegten und über das Zeitalter der sog. Klassik hinweg zu Polyphonie, Kontrapunkt, wechselndem Takt zurückzukehren sich bemühten.<sup>4)</sup>

Daneben zielten schon seit langem besondere gesellschaftliche, soziale und politische Gruppen dahin, ihre Lieder und Kampfweisen als Volkslieder zu verbreiten.<sup>5)</sup> Ihre Nachfolge haben diese Lieder in den Gesängen der Staats-

---

1) Die frühere Forschung neigte dazu, Einflüsse südost-europäischer Volksmusik bei Haydn nachzuweisen; der neueren Forschung ist umgekehrtes gelungen. Dagegen hat Mozart häufig auf Volksgut aufgebaut, was dann in seiner Umbildung wieder volkläufig geworden ist. Vgl. Notenbeisp. 6 und 14 bei Wiora EuVM s. Anm. 416.

2) Es sind die "Kunstlieder im Volksmund" John Meiers

3) Leipzig 1909; vgl. dazu Alb. Gutfleisch "Volkslied in der Jugendbewegung, betrachtet am Zupfgeigenhansl", Diss. Frankfurt/M 1934. Kurt Huber, Volkslied und Volkstanz, Ettal 1959, s. 45f spricht von zweierlei Weisen, auf die heute noch echtes Volkslied lebendig sei: einmal in der nicht abgebrochenen meist bäuerlichen Tradition und in den Volksliedbewegungen, die an eine verlorene oder absterbende Tradition anknüpfen.

4) vgl. Wiora eVL s. 76, 80f; EuVM s. 137

5) v. Pulikowski s. 565; Wiora eVL s. 26



jugend totalitärer Systeme gefunden, wo sich der politische Massengesang Stilelemente des Volksliedes aneignet.<sup>1)</sup>

Auf der anderen Seite hat die Heilsarmee, zum Teil auch die evangelische und katholische Kirche, beeinflußt durch die gospel songs, einmal dem Jazz, zum anderen auch dem Schlager Eingang in die Kirchen verschafft, weil sie erkannten, daß diese Dinge dem Volk heute näher stehen als manches alte Lied. Die Kontrafaktur des mittelalterlichen Kirchengesanges ist damit in veränderter Form wieder erwacht.<sup>2)</sup>

Aber es waren nicht alle Äste des einst blühenden Baumes des Volksgesangs verdorrt. Neben manchem Zweig, der Wiederbelebnungsversuche durch Schullehrer und Preisausschreiben nötig hatte, lebten vor allem in ländlichen und bäuerlichen "Rückzugsgebieten" - im Alpenland, in Lothringen, in den deutschen Sprachinseln in Ost- und Südosteuropa - die alten Volkslieder weiter. Manche neuen entstanden daneben. Waren es im alamannisch-bajuwarischen Sprachraum hauptsächlich Reste alter Wettstreitlieder, Trutzsingen, Schnadahüpferl und Jodler, so hatte neben der Gottschee vor allem Lothringen das alte Balladengut bewahrt.<sup>3)</sup>

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges war jedoch das Leben des Volksliedes in den deutschen Sprachinseln im Osten und Südosten Europas erloschen. Die daraus vertriebenen

- 
- 1) Wiora, Untergang s.9ff. In einem Ausstellungskatalog der preußischen Staatsbibliothek kann man lesen: Der Erneuerung des deutschen Volkssingens dient eine Sonderabteilung, in der das Lied der Hitlerjugend, des Arbeitsdienstes und der Bewegung in grundlegenden Zeugnissen ausgestellt ist. -Das deutsche Volkslied- Eine Ausstellung aus 5 Jahrhunderten deutscher Volkskunst, Berlin 1936. Vgl. auch Pinzger, Ufita 8 (1935) s.195ff. Vgl. zum teilweise wirklich im Volk umhergegangenen Arbeiterlied: Wolfgang Steinitz "Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus 6 Jahrhunderten", Berlin 1962, Bd.2 s.271ff
  - 2) In zahlreichen Großstädten haben Gemeinden schon "Jazz-" Gottesdienste veranstaltet. Die Evangelische Akademie Tutzing tut ein übriges und schreibt Preise für neue religiöse Lieder aus: "Die Einsendungen sollen Aussagen des christlichen Glaubens machen, die in einer Form dem von Jazz und Unterhaltungsmusik beeinflussten Resonanzvermögen der heutigen Jugend entsprechen."
  - 3) vgl. die Sammlungen Pincks

Deutschen haben ihre alten Lieder teils zurückgebracht,<sup>1)</sup>  
teils aus deren Formen und Formeln neue entwickelt.<sup>2)</sup>

Das gilt aber nicht nur für die Bewohner der ehemaligen  
Sprachinseln, sondern fast für alle Heimatvertriebenen.<sup>3)</sup>

Die Lieder erzählen von der verlorenen Heimat, vom Schicksal auf der Flucht, den Leiden im Lager und von der oft unfreundlichen Aufnahme bei den Sprachgenossen daheim. Zu nennen sind besonders das sog. Rußlandlied "Tief in Rußland bei Stalino"<sup>4)</sup>, das Flüchtlingslied "Fern der Heimat irrt als Flüchtling"<sup>5)</sup> und das Lied "Mitrowitz, du schönes Städtchen"<sup>6)</sup>, das zugleich Musterbeispiel einer modernen Kontrafaktur ist.

1) vgl. Walter Salmen - Das Erbe des ostdeutschen Volksgesangs - in: Marburger Ostforschungen 6, Würzburg 1956, s. 96ff. Vgl. auch die Arbeit Künzigs und seines "Zentralinstitutes für ostdeutsche Volkskunde" in Freiburg/Brsg. Künzig hat ca 3000 Lieder von Vertriebenen aus deutschen Siedlungsgebieten des Ostens aufgenommen.

2) vgl. Heinrich Siuts - Das Volkslied unserer Tage - in: Zs. für Volkskunde, Stgt., 1959 (55Jg) s. 67ff.

3) Dagegen blühte es zum großen Teil in den Ländern Ost- und Südosteuropas weiter. In Ungarn sind nach Kodálys Schätzung noch 1000 Lieder in ständigem Gebrauch (s. 19 und 60). In Bulgarien dürfte dasselbe gelten. Für Lettland vgl. Maceina s. 9ff und E. Seemann JbVLF 8, s. 142ff. Für Rumänien Dragoi in "Journal of the International Folk Music Council vol. XII (1960) p. 36.

4) DVA A 195 341

5) Siuts Zs. f. Volkskunde 55. Jg. (1959) s. 72ff

6) Siuts Zs. f. Volkskunde 55. Jg. (1959) s. 75ff:

1. Mitrowitz, du schönes Städtchen,  
Mitrowitz du schöne Stadt,  
Drinne steht ein festes Lager,  
Das gar hohe Mauern hat.  
Manchmal fragen sich die Leute,  
Was darin verborgen sei,  
Und die Antwort darauf lautet:  
Hier sperrt man die Schwaben ein.
2. Lieber Vogel komm geflogen,  
Komm und setz dich hin zu mir,  
Setz dich nieder an mein Fenster,  
Und sing mir der Freiheit Lied.  
Willst nicht länger bei mir bleiben,  
Weil ich in dem Lager bin.  
Willst mir nicht die Zeit vertreiben  
Wenn ich auch gefangen bin?
3. Lieber Vogel fliege weiter,  
Fliege an die Front hinaus,  
Fliege hin zu meinem Liebsten,  
Richt ihm meine Grüße aus,  
Sag, daß ich ihn innig liebe,  
Bei ihm weilet stets mein Sinn,  
Daß ich ihn im Herzen trage,  
Wenn ich auch im Lager bin.

Neben diesen Liedern, die zum Teil aus den ursprünglichen Rand- und Rückzugsgebieten wieder den Weg zu uns gefunden haben, sind aber auch in der alten Heimat etliche erhalten geblieben. In manchem Dorf in Bayern, Schwaben, Schleswig-Holstein, Lothringen, Österreich und der Schweiz singen nicht die alten, sondern auch die jungen Leute bei einem Hofabend oder einem Fest in ihrem Dorf Volkslieder.<sup>7)</sup> Das Wett- und Trutzsingen hat sich ebenfalls, vor allem in Alpennähe gehalten.<sup>8)</sup> Besonders das Schnadahüpferl scheint sich noch großer Beliebtheit zu erfreuen. Daneben halten sich vor allem Weihnachts-, Kinder- und Wiegenlieder.<sup>9)</sup>

Zum Zeugnis dafür, daß deutsche Volkslieder immer noch leben, wenn auch vielleicht wenige neu entstehen mögen, sei auf die ca 300 000 Aufzeichnungen hingewiesen, die das Deutsche Volksliedarchiv in den letzten 40 Jahren, in einer Zeit des verklingenden Volksliedes also, aus

- / .. 4. Ich hab zu Hause keinen Vater  
Und auch keine Mutter mehr,  
Alle hat man mir genommen,  
Hab auch keine Freiheit mehr!  
Greift ans Herz mir die Verzweiflung  
Laß ich die gar nicht herein,  
Bitte Gott um eine Hoffnung,  
Die mir keiner rauben kann.
5. Es vergehen Tage, Wochen,  
Monate und auch ein Jahr,  
Unser Elend ist dasselbe,  
So wie es am Anfang war.  
Soll für mich der Tod bestimmt sein  
In dem Lager Nummer eins  
Sterb ich wohl noch in der Heimat  
Aber fern dem Vaterhaus.
6. Soll ich sterben hier im Lager,  
In dem Lager Nummer eins,  
Trägt man mich hinaus ins Freie,  
Scharrt man mich ins Massengrab,  
Dort wo unsere Väter liegen  
Ober der Kaul am Schinderplatz  
Dort wo unsere Brüder liegen  
Ober der Kaul am Schinderplatz.

Das Lied ist nach dem Muster des Liedes eines "Kölner Festungsgefangenen" gedichtet, das seinerseits wieder auf "Köln am Rhein, du schönes Städtchen" zurückgeht. Bei Elizabeth Marriage "Volkslieder aus der badischen Pfalz" Halle/S. 1902, s.93ff Nr.55.

7) Wiora VL Heute s. 11; Watkinson ebd. s. 52ff.

8) Etwa das Hutsingen in Dachau; vgl. Böck in JbVVKde 1957 s. 90ff und "Das Volkslied in Altbayern und seine Sängergesellschaften" Ein Geburtstagsbuch für Kiem Pauli, hrsg. v. Annette Thoma, München 1952 s. 17ff, 22ff, 91ff, 157.

9) Wiora VL Heute s. 19

dem Munde des Volkes gesammelt hat.<sup>1)</sup>

b) Erstes und zweites Dasein:

Das Volkslied lebt heute in einem ersten und einem zweiten Dasein bei uns fort.

Im ersten Dasein ist das Volkslied in einer ununterbrochenen mündlichen Tradition lebendig. Randgebiete des Lebens, wie einsame Alpen-, Wald- und Heidedörfer, Randgebiete des Liedes, wie Kinder-, Wiegenlieder, Jodler und Schnadahüpferl bewahren diese Tradition.

Das Aufflackern des Volksliedes nach dem Zweiten Weltkrieg hier und da konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß seine Zeit dem Ende entgegenging. Statt des "Gebrauchsliedes" mit Allpräsenz singt man, wenn überhaupt, das "Verbrauchslied", den Schlager. Lenardo hatte recht behalten: zu den Maschinen konnte man nicht singen.<sup>2)</sup> Es gibt, wie Wiora sagt <sup>3)</sup>, zwar Volkslieder der Schiffer und Schäfer, aber keine der Monteure und Büroangestellten.

Zwei einander entgegengesetzte Bewegungen hatten das Volkslied schwer angeschlagen: einmal war es der wurzellose intellektuelle Individualismus, der die Bindung an eine Idee, an eine Gemeinschaft, an ein gemeinsames Sein, ablehnt, und zum anderen war es das System der arbeitsteiligen Wirtschaft mit ihren Organisationsformen, die auch das kulturelle Leben erfaßt und den Menschen gezwungen hatten, nicht nur bei ihr zu verdienen, sondern auch das nach Gleichheitsgrundsätzen gewährte geistige Gut von ihr abzunehmen. Dieser Wandel ging Hand in Hand mit dem Wandel vom Schaffen zum Verbrauchen: der Normalverbraucher stellt seine geistigen Bilder nicht mehr selbst her. Er übernimmt sie aus dem Massenmedien, die für ihn eine unmittelbarere Existenz haben als die eigene geistige Tätigkeit. Zuhilfe kommt dem Verteiler

1) Seemann-Stammeler s. 351, der auch auf die 27000 Aufzeichnungen des Archivs der Schweiz.Ges.f. Volkskunde in Basel und auf die österr. Sammlungen verweist. Vgl. auch Klusen, Ernst "Das aktuelle Lied" ZsfVkd 53.Jg. 1956/57 s. 184ff; Stockmann, Doris "Der Volksgesang in der Altmark", Berlin 1962.

2) Wilhelm Meisters Wanderjahre 3. Buch, 13. Kap. "Tagebuch Lenardos", ed. Cotta Bd. 6 s. 1199.

3) Wiora Untergang s. 14

ein riesiges imaginäres Museum, wie es André Malraux für den Bereich der bildenden Kunst nennt <sup>1)</sup>, ein geistiger Zoo, in dem alles, was der Mensch jemals erdacht, begriffen und erfahren, griffbereit zur Verwendung steht.

Aus diesem Leben nach Traditionen, anstatt solche selbst zu schaffen, aus diesem Leben nach Abbildern, ist dem Volkslied ein zweites Dasein gewachsen, wie es Wiora nennt.<sup>2)</sup> Dieses zweite Dasein in seinem weitesten Sinne beginnt mit dem Sammeln und Aufzeichnen der Volkslieder. Das Sammeln verleibt das Volkslied in den objektiven Geist ein. Es wird dort aufbewahrt und nach Bedarf hervorgeholt, neu geputzt und zum Verbrauch ans Tageslicht geführt. Literarische und wissenschaftliche Sammler haben sich seiner angenommen und publizieren es, Chöre und Kunst-sänger nehmen es in ihr Repertoire auf, Komponisten und Textdichter bearbeiten es, Schallplattenhersteller und Rundfunk bauen es in ihr Programm ein, und der Druck auf die Taste läßt die Quelle des tönenden Museums fließen.

Der organisierte Chorgesang, die Jugendbewegung, das "Offene Singen" <sup>3)</sup> sind gleichfalls Bestandteile dieses zweiten Daseins, dessen Kennzeichen das Fehlen einer ununterbrochenen mündlichen Tradition ist.

Man könnte gegen den Begriff "zweites Dasein" einwenden, daß er irreführend sei. Ein Dasein im tönenden Museum sei eben gar kein Dasein. Das Volkslied lebe nur in der mündlichen Tradition. Wenn auch dieser Einwand im Grunde tatsächlich stichhaltig ist, so bestehen doch gegen die Übernahme des Begriffes "zweites Dasein" keine Bedenken, sofern man nur diesen wesentlichen Unterschied zwischen dem lebendigen und dem einbalsamierten Volkslied nicht vergißt. Überdies läßt sich die Möglichkeit nicht leugnen, daß die Grenzen zwischen diesem sog. zweiten Dasein und dem wirklichen Leben des Volksliedes durchlässig sein können: Aus allen Erscheinungsformen des zweiten Daseins, in die das Volkslied sich bei uns gerettet hat, und in die es sich anscheinend überall früher oder später retten

1) Stimmen der Stille, München-Zürich 1956, 1. Teil s. 1ff.

2) Wiora VI Heute s. 9ff

3) Das offene Singen geht auf Fritz Jöde zurück.



wird <sup>1)</sup>, kann es in günstiger Stunde zu neuem Leben aufblühen. "So oft oder so selten die in den Betrieb Engespannten über den Betrieb hinauswachsen und das Allgemein-Menschliche in sich frei lassen, so oft oder so selten steigert sich das 'zweite Dasein' des Volkslieds zu einem 'zweiten Leben'. Für Augenblicke oder Stunden leuchtet etwas auf, was sonst nur schattenhaft da ist, so wie Werke der Kunst nicht ständig ein volles Leben haben, sondern nur dann und wann begeisterten Betrachttern aufgehen." <sup>2)</sup> In solchen Augenblicken hat das Volkslied seine ursprüngliche Leuchtkraft wiedergewonnen und den heutigen Menschen auf seinem Wege so begleitet, wie es das für dessen Vorfahren dauernd getan hatte. Ein solches Sich-lebendig-Wiederfinden ist, wie alle Auf-erstehung, neues Leben, sagt Karl Huber. <sup>3)</sup>

Darüber hinaus kann das zweite Dasein eines Volkslieds Anfang einer neuen Kette mündlicher Tradition sein und so ins unmittelbare Dasein überleiten. <sup>4)</sup>

### III Arten von Volksliedern:

Nachdem wir einen Blick auf Geschichte und Gegenwart des Volkslieds geworfen haben, wollen wir uns noch seine wesentlichen Arten ansehen.

Man kann die Volkslieder in zwei große Gruppen einteilen, so wie wir es im geschichtlichen Überblick schon angedeutet haben: einmal in geistliche und zum anderen in weltliche Lieder. Erk-Böhme bringt eine weitläufigere, auch häufig angefeindete <sup>5)</sup> Einteilung, die uns aber doch

1) So hat zum Beispiel auch Rußland Volksliedpflege nötig. Vgl. Waldmann in VL Heute s. 41ff. Nach Berichten von Afrikanern setzen Unverständnis, Halbkultur, Industrialisierung, Nachahmung europäischen Lebensstils dem Volksgesang auch in Ländern mit unmittelbarer und ursprünglicherer Kultur ein Ende. Nicolai und Voß haben würdige Nachfolger gefunden.

2) Wiora VL Heute s. 19f.

3) Volkslied und Volkstanz, Ettal 1959, s. 45

4) Ob das Volkslied in der Zukunft in größerem Maße aus dem "zweiten Dasein" wieder in ein erstes Dasein hinüberwechseln kann, hängt davon ab, ob es dem Menschen gelingen wird, zwischen grenzenlosem, existentiellen Unabhängigkeitsstreben und bodenlosem Massendasein ohne dauernden Schaden hindurchzusteuern und wieder zur Bindung an die Werte der ihm gegebenen göttlichen Ordnung und damit zu sich selbst zurückzufinden.

5) vgl. z.B. Walther Hensel "Auf den Spuren des Volksliedes", 2.A. Kassel und Basel 1964, s. 29



helfen soll, wenigstens die Vielfalt der Arten von Volksliedern anzudeuten:

## 1. Balladen und Erzähllieder

gehören zum wertvollsten mündlich überlieferten Gut. Sie haben teils Nachklänge der heidnischen Welt, des Übersinnlichen, teils antike Novellenstoffe, Überlieferungen aus den Volksepen und andere Erzählungen zum Inhalt.

Zur ersten Gruppe gehört etwa die Wassermannsballade<sup>1)</sup>, die letztere reicht vom Hildebrandslied<sup>2)</sup>, international verbreiteten Sagenstoffen wie der Tannhäuser-<sup>3)</sup> und Wolfdietrich-Sage<sup>4)</sup> bis zum Abendgang<sup>5)</sup> und der Frau von Weissenburg<sup>6)</sup>. Manche Ritter- und Räubergeschichte hat ihren Weg ins Volkslied gefunden: der Volksmund singt die gleichfalls international verbreitete Erzählung vom Blaubart oder Ullinger<sup>7)</sup> in zahlreichen Fassungen über den Ritter bis zum Fährnrich mit der wunderschönen Anna und dem Kinderlied "Mariechen saß auf einem Stein"<sup>8)</sup>. Auch die schauerliche Geschichte von der verkauften Müllerin<sup>9)</sup>, der wiederum sehr verbreiteten Novelle von "The Clerk's Two Sons of Owsenford", die hierzulande zum "Schloß in Österreich"<sup>10)</sup> geworden ist, das Lied vom edlen Moringer<sup>11)</sup> und der "Grausame Bruder"<sup>12)</sup> sollen Erwähnung finden.

Eine besondere Gattung des Erzählliedes findet man im sog. Bänkelsang. Er ist Nachfahre des Zeitungslieds, das die Erzähllieder im Laufe des 16. Jahrhunderts abgelöst hatte. Der Bänkelsang lebte hauptsächlich von Nachrichten, Sensationen, Moritaten, Historien und Histörchen<sup>13)</sup>, hat aber durch die Sensationspresse, Rundfunk und Fernsehen seine Funktion und sein Dasein eingebüßt.<sup>14)</sup>

## 2. Historische und politische Lieder

Historische Erinnerungen haben sich vielfach im Volkslied niedergeschlagen. Sie klingen an im "Ludwigslied"<sup>15)</sup>, im "Störtebecker" und "Gödeke Michael"<sup>16)</sup> oder im Lied vom "Lindenschmied"<sup>17)</sup>, in Liedern von Kriegen<sup>18)</sup> und Belagerungen, von Soldaten und Heerführern wie Prinz Eugen<sup>19)</sup> und Marlborough<sup>20)</sup>.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                            |                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| 1) EB I Nr. 1                                                                                                                                                                                                                                                                     | 2) DVL Nr. 1                                                               | 3) DVL Nr. 15     |
| 4) DVL Nr. 5                                                                                                                                                                                                                                                                      | 5) DVL Nr. 19                                                              | 6) DVL Nr. 30     |
| 7) DVL Nr. 41                                                                                                                                                                                                                                                                     | 8) Jöde, Ringel Nr. 27 Bem. 139                                            |                   |
| 9) DVL Nr. 86                                                                                                                                                                                                                                                                     | 10) DVL Nr. 24                                                             | 11) DVL Nr. 12    |
| 12) DVL Nr. 68                                                                                                                                                                                                                                                                    | 13) vgl. Becker in VkdI. Ga s. 16ff und Seemann in JbVVLf 3(1932) s. 87ff. |                   |
| 14) vgl. Klusen ZsfVkd 53.Jg. 1956/57 s. 184ff(193ff)                                                                                                                                                                                                                             |                                                                            |                   |
| 15) EB II Nr. 221                                                                                                                                                                                                                                                                 | 16) EB II Nr 233                                                           | 17) EB II Nr. 246 |
| 18) vgl. Böckel VL s. 80ff; die Sammelwerke Dittfurths; j.Meier Soldatld. und Kutscher s. 1ff.                                                                                                                                                                                    |                                                                            |                   |
| 19) EB II Nr. 324                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                            |                   |
| 20) EB II Nr. 325. Napoleon hat dieses Lied, dessen Melodie zwischen Kampf und Resignation hin und her schwingt, immer gesungen, wenn er aufs Pferd gestiegen ist, um in den Krieg zu reiten. Goethe hat das Lied verflucht. (Elegien I.Röm.Elegie Nr. II, ed.Cotta Bd I s. 171). |                                                                            |                   |

Hinzuzufügen ist aber, daß sich in diesen historischen Reminiszenzen kaum jemals eine bewußt geformte geschichtliche Erinnerung ausdrückt.<sup>1)</sup> Das bestätigt auch die oftmals erstaunliche Lebensdauer solcher auf geschichtlichen Ereignissen beruhenden Liedern. Denn spezielle Situationen fänden auf die Dauer keinen Anklang. Der Volksmund bemächtigt sich nur solcher Lieder, die eine geschichtliche Situation allgemein gültig und typisiert umschrieben haben. Ist dem Dichter das gelungen, fragt das Volk nicht mehr nach der historischen Wahrheit. So erzählt das Marlboroughlied ja vom Schlachtentod und Begräbnis des Feldherrn, das Lied vom Prinzen Eugen unter anderem vom Heldentod eines Prinzen Ludwig,<sup>2)</sup> der, wenn er überhaupt ein Bruder Eugens sein sollte, wie das Lied behauptet, schon 24 Jahre vor der Schlacht bei Belgrad im Jahre 1683 bei Petronell gefallen war.

Das politische Lied ist in Deutschland erst mit den 30er Jahren des 14. Jahrhunderts aufgekommen.<sup>3)</sup> Dann aber blühte es auf und begleitete alle politischen und religiösen Machtkämpfe. Lieder unterstützten den Kampf gegen Türken und Franzosen, gegen Papst und gegen Evangelische. Oft genug benutzte die Gegenseite die erfolgreiche Melodie des Feindes und schickte sie, verbunden mit einem neuen Text, für sich selbst ins Feld.

### 3. Liebeslieder:

Glückliche und unglückliche Liebe, Erfolg und Mißerfolg beim anderen Geschlecht spiegeln sich im Lied. Das beginnt schon in den lateinisch-deutschen Mischgesängen der carmina burana.<sup>4)</sup> Zahlreiche Mailieder folgen. Es ist die Rede von Röslein und Nachtigallen,<sup>5)</sup> von Treue und Untreue, Versuchung und Verzeihung.

Es ist erstaunlich, wie viele Liebeslieder ihre Melodie zu einer Kontrafaktur hergeben mußten. Die große Beliebtheit solcher Lieder ist damit hinlänglich bewiesen. "Herzlich erfreuen thut mich die schöne Sommerzeit"<sup>6)</sup> diente einem nicht minder bekannten geistlichen Lied als Vorbild<sup>7)</sup>; "O Haupt voll Blut und Wunden" ist schon erwähnt.<sup>8)</sup> Dabei störte man sich nicht einmal,

1) Typische geschichtliche Reminiszenz bietet das Beispiel des Liedes "Es marschierten 3 Regimenter über den Rhein" (EB I Nr. 132). Vgl. dazu Basler JbfVLF 2, s. 1-73. Vgl. auch die Erinnerungen an Häcker und Sand im Volkslied (John Meier VLstud. s. 177ff, 214ff), die Spuren der Schweden im alten deutschen, der Engländer im französischen, der Türken im südosteuropäischen und deutschen und Lincolns Ermordung im nordamerikanischen Volkslied. Vgl. auch die Entwicklungsgeschichte von DVL Nr. 30 (I s. 309) und DVL Nr. 65 (III s. 202).

2) EB II Nr. 324 Str. 8

3) Scherer-Walzel s. 199; zum römischen politischen Lied Wiora EuVM s. 43

4) EB II Nr. 372, 374

5) EB II Nr. 492, 562 mit dem floskelhaften "Schwing dich auf Frau Nachtigall/Grüß meinen Schatz viel tausendmal", was Goethe in Auerbachs Keller fast wörtlich wiederholen läßt.

6) EB II Nr. 379 7) EvKG Nr. 311 8) EvKG Nr. 63; vgl. s. 55

auch zweideutige Lieder samt Text ins geistliche Lied hinüberzuziehen: "Wo find ich deines Vaters Haus, säuberliches Mägdelein? Geh das Gäßlein aus und aus..." lautet plötzlich: "Wo find ich deines Vaters Haus, allerliebstes Jesulein? Die enge Straß geh ein und aus, da findest meines Vaters Haus".<sup>1)</sup>

#### 4. Abschieds- und Wanderlieder:

hatten sich ebenfalls in der Gunst des Volkes immer vorn gehalten. Die Sehnsucht nach der Heimat, die Wehmut beim Abschied, der Rhythmus des Wanderns sind nicht zuletzt Gründe für diesen Vorzug, den gerade diese Lieder im Volke hatten und noch haben.<sup>2)</sup>

#### 5. Tagelieder und Kiltgesänge:

Das Tagelied besingt die Heraufkunft des Morgens nach einer Liebesnacht; das Kiltlied (chilt=Abend) die abendliche oder nächtliche Verabredung und das sogenannte Fensterln.<sup>3)</sup> Die Lieder stehen also im Zusammenhang mit dem Liebeslied.

#### 6. Hochzeits- und Ehestandslieder:

Hier finden sich alle nur denkbaren Motive: der Abschied der Braut von Eltern und Gespielinnen, der stolze Freier, die Schwierigkeit der Wahl, der Hochzeitstanz, die böse und die gute Ehefrau, die Wirtin an der Lahn<sup>4)</sup> und das Motiv, daß Alt und Jung den selben lieben.<sup>5)</sup>

Diese Lieder um den Ehestand repräsentieren eine der stärksten Gruppen des Volksliedes. Nicht nur in der Vielzahl der vorhandenen Lieder, sondern auch im Begleiten jeder Stufe einer Hochzeitsfeierlichkeit, vom Einholen der Braut bis zum Niedersingen, erweist sich die Vielfalt.

#### 7. Tanz- und Spiellieder:

Schon Balladen der ersten Gruppe waren ursprünglich Tanzballaden gewesen<sup>6)</sup>. Alte Tanzlieder aus den carmina bu-

1) EB II Nr. 460 und Anm. s. 282

2) Am Gestaltwandel dreier miteinander verwandter und berühmter Lieder, von denen zwei hierher gehören, läßt sich sehr gut die Geschichte des Volkslieds demonstrieren: sie beginnt mit dem tiefen "Innsbruck, ich muß dich lassen" von Heinrich Isaac (EB II Nr. 743). Dessen erhaben schwebende Melodie ist Grundlage der romantisch gefärbten Weisen zu Paul Gerhards "Nun ruhen alle Wälder" (EB III Nr. 1993) und zu Claudius' "Der Mond ist aufgegangen" geworden. (Herder JvM Bd. 4 'Stimmen' S. 406; 8. Buch Nr. 26). Heute singt man lieber die schmissige Melodie des "Muß i denn" (EB II Nr. 785).

3) vgl. Ilka Peter, Gaßlbrauch und Gaßlspruch in Österreich, Salzburg 1953.

4) EB II Nr. 858

5) EB II Nr. 832

6) Seemann-Stammeler S. 367

rana<sup>1)</sup>, Tanzliedchen von Neidhart von Reuenthal aus dem 13. Jahrhundert<sup>2)</sup>, mit dessen Namen frühere Zeiten grobschlächtige Weisen bezeichnet haben, der berühmte Carillon von Dünkirchen<sup>3)</sup> setzen die lange Reihe der Tanzlieder fort. Ringel- und Reihentänze, Lieder um das Mailehen<sup>4)</sup>, Pfingsttänze, Johannistänze, Kirmeslieder, Siebensprung<sup>5)</sup> und mancher sonstiger Überrest alten heidnischen Tanzes gehören hierher, auch der "liebe Augustin"<sup>6)</sup>, "S-kommt a Vogerl geflogen"<sup>7)</sup> und die Totentänze, die in der Malerei eine gewisse Rolle gespielt haben.

#### 8. Rätsel-, Wett-, Wunschlieder und Lügenmärchen:

Manches Rätsel ist singend gestellt worden, mancher Wettstreit unter den Sängern ausgetragen worden. Wir haben das Kranzsingen schon kennengelernt. Das Bild des Wettstreites hat sich auch auf personifizierte Sachen geschlagen, und das Volk singt vom Wettstreit zwischen den Elementen, zwischen Sommer und Winter, zwischen Wasser und Wein.

Unzählige Lügenmärchen, wie das vom bequemen Schlaraffenland, waren und sind noch im Volksmund. Alle möglichen und unmöglichen Dinge werden besungen. Der Bruder Malcher mit seiner verrückten Ausrüstung, die Pastorenkuh mit ihren Bestandteilen und manch andere Fortspinnungsreihe, manches Schnadahüpferl gehören hierher.

#### 9. Trink- und Zechlieder:

bedürfen keiner näheren Erläuterung.

#### 10. Ansingelieder an Volks- und Kirchenfesten:

Die Kinder singen bei Umzügen an Weihnachten, an Neujahr, am Tag der Hl. 3 Könige, bei Sterndreherumzügen, an Lichtmeß, an Fastnacht<sup>8)</sup> - dort tun es auch die Erwachsenen heute noch - an den verschiedenen Sonntagen des Kirchenjahres, in der Johannisnacht<sup>9)</sup>, an Kirchweihfesten, am St. Martinstag, um nur einiges zu nennen.

#### 11. Ständelieder:

Die Soldaten- und Kriegslieder sollen den Anfang machen. Was noch bis in den 2. Weltkrieg herein das 'Hurra' war, entwickelte sich aus den Schlachtrufen und -beschwörungen der Germanen, die sie in ihren Schild hineingesungen haben<sup>10)</sup>, das beschreibt das Ludwigslied für die Schlacht bei Sanncourt als 'Kyrie-Eleison'<sup>11)</sup>, das erscholl als 'Semit got unde das heilige grap' und als 'Christ, der du geboren bist, Kyrie-Eleison' in der

- |                                                                    |                     |
|--------------------------------------------------------------------|---------------------|
| 1) EB II Nr. 924-926                                               | 2) EB II Nr. 928    |
| 3) EB II Nr. 948                                                   | 4) EB II Nr. 963    |
| 5) EB II Nr. 992                                                   | 6) EB II Nr. 984    |
| 7) EB II Nr. 1051                                                  | 8) Hildebrand S.157 |
| 9) Wdh III Anhang s.40                                             |                     |
| 10) sog. barditus oder auch baritus. Vgl. dazu Vogt-Koch Bd.1, s.3 |                     |
| 11) EB II Nr. 221 Str.22                                           |                     |

Schlacht bei Tusculum 1187<sup>1)</sup>, als 'Sant Maria moter unde maid al unsre nôt si dir gekleit' in der Schlacht bei Mansfeld 1278<sup>2)</sup>. Schließlich waren Landsknechtlieder daraus geworden, die nicht mehr nur den eigentlichen Ruf, sondern dazu noch den Gleichklang der Schritte zum Inhalt hatten.<sup>3)</sup> Über Infanterie- und Reiterlieder ging es auf der einen Seite bis zu den Liedern der verschiedenen Truppenteile - das Argonnerwaldlied ist z.B. Pionierlied - und andererseits zurück bis zum bloßen 'Hurra'.<sup>4)</sup>

Neben den Soldatenliedern gehören hierher die Jägerlieder mit dem bekannten "Jäger aus Kurpfalz"<sup>5)</sup>, die Hirtenlieder und Kuhreihen, die Seemannslieder und Bergmannslieder, darunter das "Glück auf" als Abglanz eines alten und reichen Bergmannsliederschatzes,<sup>6)</sup> die Bauernlieder mit den vielfältigen Arbeiten auf dem Hof, überhaupt die Arbeitslieder, die sich besonders reich einstellen konnten, wenn die Arbeit einmal Gemeinschaftsarbeit war<sup>7)</sup> und zum anderen gleichförmige Geräusche hervorbrachte. (Spinnlieder, gang-spill-shanties). Den Schluß bilden die Studentenlieder mit dem älteren "meum est propositum"<sup>8)</sup> und dem jüngeren "gaudeamus igitur"<sup>9)</sup>.

## 12. Scherz-, Spiel- und Spottlieder:

Viele Lieder hatte der Volksmund jemandem zu Lieb oder häufiger noch zu Leid gesungen.<sup>10)</sup> Im Scherz- und Spottlied konnte sich die sog. Volksjustiz zeigen. Hierher gehören kleine Liedchen und berühmte Lieder, so etwa das berühmte Judaslied, das im Mittelalter weit und breit als Spott, manchmal als Herausforderung gegolten

1) Böckel Psych. s. 360

2) Hildebrand s.68 Anm.1

3) Vgl. Hildebrand s.163 und v.d.Leyen, Volkstum s.121ff

4) Vgl. auch die Berichte über das Singen von "Vaterlandsliedern" im 1. Weltkrieg bei John Meier, Soldatenld. s.17f

5) EB III Nr. 1454

6) Auch das alte Sprichwort "Schweigt der Bauer, singt der Hauer" zeugt für die Fülle des Bergmannsliederschatzes. Vgl. dazu John Meier, Bergreihen und die umfassende Arbeit von Gerhard Heilfurth, Das Bergmannslied, Kassel-Basel 1954.

7) Vgl. über Trommler und Pfeifer bei der Rearbeit Weiss S.224. Neuerdings versucht man 'Arbeitsmusik' in den Fabriken abspielen zu lassen. In den USA soll man damit eine bis zu 9% höhere Arbeitsleistung erzielt haben. Vgl. zur schwedischen Rechtsprechung betreffend 'Arbeitsmusik' Lögdberg in Ufita 25, s.558ff.

8) EB III Nr.1689

9) EB III Nr.1688

10) Vgl. Gassmann s.6; Böckel VL s.88ff.



hat<sup>1)</sup>. Häufig waren einzelne Stände Zielpunkt solchen Spottes; man denke nur an die unzähligen Lieder auf die Schneider.

Der Volksmund begleitet auch das Spiel mit Gesang. Eine besondere Art solcher Lieder sind die Zählgeschichten,<sup>2)</sup> die dem engeren naturnahen Wachstum unseres Volksliedes fast das letzte Refugium gewähren. Ketten- und Schwelllieder, auch die  $\frac{3}{4}$ -taktige, sich öffnende und wieder schließende Zeilenmelodie des Schnadahüpferls, dessen Stilmerkmale einprägsam sind und zum Improvisieren herausfordern, liefern oft Modell und Muster solcher Lieder.

#### 13. Kinderlieder:

Wir finden hier die alten heidnischen Reste<sup>3)</sup>, die wir schon erwähnt haben, ferner Teile aus dem Liedschatz der Erwachsenen<sup>4)</sup> und Eigenständiges wie Wiegenlieder, Auszählreime und Kinderspiele.<sup>5)</sup>

#### 14. Geistliche Lieder:

Sie begleiten das Leben des Menschen, sei es als Legende, sei es als Festlied.

Die Legenden berichten von wundertätigen Heiligen und frommen Christen und sind meist, wie die Erzähllieder, international verbreitet. Gegenüber den Liedern zu den christlichen Festen sind sie allerdings in der Minderzahl. Dem Ältesten Weihnachtslied "Syt wille komen heire Kirst, wanr du unser alre here bis"<sup>6)</sup> folgen herrliche Lieder in den alten Kirchentonarten, so etwa das berühmte "Christ ist erstanden"<sup>7)</sup>. Das Luther'sche "Vom Himmel hoch" ist schon erwähnt.<sup>8)</sup> Eine weitere Luther'sche Um-dichtung, die Teile eines älteren geistlichen Liedes benutzt, ist das Pfingstlied<sup>9)</sup>, von dem nur der erste Vers<sup>10)</sup> aus dem Volksmund, alles andere von Luther stammt. Nicht fehlen dürfen das alte "In dulci jubilo"<sup>11)</sup>, das Luther'sche "Ein feste Burg ist unser Gott",<sup>12)</sup> das mit 4 Stro-

- 1) So etwa im Schwabenkrieg, wo es die Landsknechte den Eidgenossen zu Leide sangen, so 1525, wo es der Türmer von der Marienburg in Würzburg den abziehenden Bauern nachgeblasen, so am 26.5.1490, wo es Maximilian den dem Reich trotzenden Regensburgern aufspielen ließ: "Der Thürmer blies den Judas/ ach was hast du getan?/ es waren selzam landes/ es lacht nicht jedermann/ er blies: hats dich gerewet/ so ziehe wieder heim". Luther parodierte es in seiner Schrift gegen Hans Worst d.i. Herzog Heinrich d.Jüngere von Braunschweig: "Ach du arger Heinze/ was hast du gethan/ daß du viel fröhlich Menschen/durchs Feuer hast morden lan, Kyrieleis." (EB III Nr.1963,1964).
- 2) EB III s.529 vermutet als Ursprung dieser merkwürdigen Liedform das Lied von den 12 heiligen Zahlen, Nr.2130; vgl. auch Seemann VL Nr. 44ff.
- 3) vgl. EB III Nr.185off, 1881, 1834-1844; Jöde Ringel s.24.
- 4) vgl. Jöde Ringel Nr.9(Bem.s.136); Nr.17(Bem.s.137); Nr.26(Bem.s.139); Nr.28(Bem.s.140) u.a.
- 5) vgl. Jöde Ringel s.1ff
- 6) EB III Nr.1918
- 7) EB III Nr.1970
- 8) EB III Nr.1928
- 9) EB III Nr.1980
- 10) 'Nun bitten wir den hl.Geist'
- 11) EB III Nr.1929
- 12) EB III Nr.1981



phen im Volksmund lebt, "Nun danket alle Gott" von Martin Rinchart und Johann Crüger,<sup>1)</sup> "Lobe den Herren" von Joachim Neander.<sup>2)</sup> Zahlreiche Wallfahrtslieder zählen hierher, ebenso die sog. Quempaslieder, von denen Erk-Böhme nur eines bringt.<sup>3)</sup> Fast jede Gemeinde oder gar jedes Kirchspiel hatte im Mittelalter und bis in die Neuzeit herein ein eigenes Quempaslied.<sup>4)</sup> Ein altes jüdisches Osterlied aus dem 14. Jahrhundert bringt die Schwellform, die hier eigentlich selten vorkommt und mehr bei den Scherz-, Spiel- und Spottliedern zuhause ist<sup>5)</sup>, in das geistliche Lied herein.<sup>6)</sup>

#### IV Inhalt, Funktion und Schicksal der Volkslieder:

1. Aus diesen verschiedenen hier skizzierten Arten der Volkslieder läßt sich in groben Umrissen der allgemeine Inhalt des Volksliedes erkennen. Zwar gleicht der Anlaß, aus dem ein Lied wächst, dem Anlaß, der Dichtung und Musik überhaupt entstehen läßt: ein überquellendes Gefühl, die seelische Erregung<sup>7)</sup>, der Zwang, etwas aussagen zu müssen, angeregt durch ein äußeres oder inneres Erlebnis, durch eine Tat, eine Geschichte, ein Ereignis, oft auch durch Gelegenheit oder Aufforderung durch die anderen. Gleichwohl scheinen die Volkslieder aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne und der Einbildung entstanden zu sein<sup>8)</sup> und gleichwohl scheint der Kreis der Dinge, die Ursache zum Entstehen eines Volksliedes gegeben haben und somit auch den Inhalt bestimmen können, kleiner zu sein als derjenige, welcher auch die Ursachen der Kunstdichtung umfaßt. Wir finden den ewig gleichbleibenden Lauf der Natur, Geburt, Kindheit, Jugendzeit, Zeit der Reife, Liebe, Hochzeit, Krankheit, Tod. Die Lieder kreisen um Jahrmärkte, Feste, Brauchtum, Wettsingen, Spott über Einheimische und Fremde, Spott über ein Gewerbe, um die tägliche Arbeit zuhause oder auf dem Felde mit ihrem anspornenden, Rufe und

1) EB III Nr.1986

2) EB III Nr.1988

3) EB III Nr.1934

4) Hildebrand s.31, 35

5) EB III Nr.2133

6) Vgl. zum Ganzen Wackernagel, Ph. "Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17.Jahrhunderts", 5 Bde. Leipzig 1864 ff.

7) Böckel, Psych. s.1

8) Herder JvM Bd.4 'Ossian' s.26

Lieder herausfordernden Rhythmus <sup>1)</sup>, um Krankheiten, die mit magischem Zauber beschworen werden sollten, um die Wanderschaft, um das Soldatenleben mit seinen tausendfachen Geschehnissen, um die Gefangenschaft, die Pilger- und Wallfahrten, die Parteien- und Religionskämpfe des Mittelalters und der Neuzeit, um das Kolonistendasein, die Sehnsucht nach der Heimat, das Flüchtlingsschicksal, überhaupt um jedes im Leben des Volkes bedeutsame Ereignis. Wirtshäuser, Herbergen, Spelunken <sup>2)</sup>, Tanz- und Spielplätze, abendliche Zirkel und Spinnstuben, die der Staat später als Brutstätten des Lasters verboten hat, waren Geburtsstätten des Volksliedes und haben auf den Inhalt in mancherlei Gestalt abgefärbt.

Wie ein Blick in die Lieder ergibt, entwickelt sich der Inhalt nicht, sondern kreist um das angeschnittene Thema, setzt Sprünge und Würfe, wie Herder sagte <sup>3)</sup>, Wendungen, die sich nicht logisch aus dem Vorangegangenen ergeben, sondern den Hörer unmittelbar, aber doch lebendig poetisch mit dem Geschehenen bekanntmachen. Alles scheint ins Grundsätzliche, Einfache gerückt, besser noch, hinweggerückt in ein anderes Leben, in eine andere, unbewußte Welt. Man braucht nur an die Figuren der Lieder zu denken, um das zu erkennen. Sie handeln nicht wie menschliche Personen aus Fleisch und Blut; sie handeln wie Typen. Sie können meist ohne Schwierigkeit durch andere ersetzt werden, ohne daß der Inhalt des Liedes verlorengeht. Der Volksmund wechselt bedenkenlos aus. Aus dem Markgrafen wird der König, aus dem Ritter der Fähnrich. Die Mordgeschichten passen überall und nirgend hin. <sup>4)</sup> Das selbe Bild ergab sich beim Blick auf solche Lieder, denen geschichtliche Ereignisse zugrundeliegen. Der Volksmund beschreibt darin keine bewußte geschichtliche Erinnerung; die Lieder gleichen vielmehr alles in allem

1) Vgl. auch Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, 4. Auflage, Leipzig-Berlin 1909.

2) Vgl. die Erzählung Toblers, wie und wo er gesammelt hat. App.Z. S.3 ff.

3) Herder JvM Bd.4 'Ossian' S. 26 f.

4) Vgl. dazu J.Meier, VLstud. S.107 ff (108-113) über das Lied "Es ging einst ein verliebtes Paar".  
Vgl. auch DVL Bd. 4 s. 299

den Wanderanekdoten, deren typisiertes Geschehen heute zu dem, morgen zu jenem Feldherrn oder König paßt.

Im Volkslied wird der Inhalt zum Symbol eines Lebens, das jeder nachvollziehen kann. Alles ist ins Einfache gesteigert, wie Martin Heidegger über Hebel sagt<sup>1)</sup>.

2. Dieses symbolisch Einfache erfüllt seine Funktion in einer gewissen Allpräsenz im Leben des Volkes. Es ist im Lied immer gegenwärtig, begleitet den Menschen durch das Jahr, liegt griffbereit für jede Situation. Es erfüllt seine Funktion aber nicht nur im äußerlichen Bereitliegen. Das Lied verbindet den Einzelnen mit dem Vergangenen, mit der Natur, mit der Gemeinschaft der anderen Menschen. Es gestattet ihm darüber hinaus nicht nur ein Nachvollziehen und Nacherleben. Das ins Einfache gesteigerte Lied gestattet ihm ein "Mit"vollziehen, ein "Mit"erleben, ein "Mit"sein in der Gemeinschaft, zu deren Ausdruck das Lied geworden ist.

3. Hat der Volksmund als Folge der "Steigerung ins Einfache" ein Lied aufgenommen, so schleudert er es in die Welt hinaus<sup>2)</sup>, wo es vielleicht unverändert sich vererbt oder wo es der Volksmund weiter zurechtschleift, abändert, in der Fachsprache "zersingt" und "umsingt" und wo es vielleicht letztlich zum Kern eines neuen Liedes sich verdichten kann.

Das Leben der Lieder gleicht so einem sich öffnenden, sich schließenden und wieder sich öffnenden Kreis. Denn diesem so entstandenen neuen Lied kann seinerseits wiederum das Schicksal des Zersingens und Umsingens begegnen.

---

1) Hebel, der Hausfreund, Pfullingen 1957

2) Tobler, AppZ. S.3, nennt die Volkslieder echte Vagabunden; J.Meier sieht Deutschland im 13. und 14.Jht. als Exportland für erzählende und balladeske Lieder an. (AfLuVD 1 1949 S.177ff,193). Das Vorhandensein einer gemeineuropäischen Tiefenschicht begünstigt die Verbreitung. Vgl.dazu Wiora EuVM S.34ff und "Zur Frühgeschichte der europäischen Musik in den Alpenländern", Basel. Vgl. auch E.Seemann JbFVLF 8, S.207: was wandert, sind oft genug Fabel, Melodiegestalt, formelhafte Worte, während Inhalt und manchmal auch Melodie gemeineuropäisch sind. Vgl.auch Wiora "Zur Lage" S.197ff, E.Seemann in JbFVLF 8, S.142ff und niederd.JbFVkd 22, S.1ff.

## V Abgrenzung des Volksliedes von anderen Liedern:

Der Kreis um das Volkslied ist durch die Skizze seiner Geschichte, seiner Arten, seines allgemeinen Inhalts, seiner Funktion und des Schicksals eines einzelnen Liedes jetzt enger gezogen. Versuchen wir, einen Schritt in den Kreis hineinzugehen und das Volkslied von anderen Liedern abzugrenzen:

### A) Der Schlager:

Das am leichtesten Erscheinende soll uns zu nächst beschäftigen.

Wenn wir Scherers Definition des Volksliedes ansehen <sup>1)</sup>, dann sind auch Schlager Volkslieder. Er meint, ein anderes Kennzeichen als weite Verbreitung und allgemeine Beliebtheit gäbe es für das Volkslied nicht. Da die GEMA als Schlager ansieht, was im Jahr mehr als 20 000 mal öffentlich aufgeführt wird, müssen sich also Lieder mit einer entsprechenden Zahl von Aufführungen wohl allgemeiner Beliebtheit und Verbreitung erfreuen und könnten als Volkslieder gelten.

Böhme und Levy <sup>2)</sup> haben eine solche Konsequenz geahnt, als sie zwar einerseits gewisse Gemeinsamkeiten zwischen dem sog. Gassenhauer und dem Volkslied sehen, schließlich aber doch davon abrücken, den Gassenhauer als Volkslied zu bezeichnen, weil es ihm an Wert und Dauer, wie Böhme sich ausdrückt <sup>3)</sup>, fehlt. Immerhin weist Böhme darauf hin, daß die alten Gassenhauer wohl als Vorläufer unserer Schlager zu gelten hätten, zitiert aber, um sich nochmals zu distanzieren, Mendelssohn, der den Gassenhauer in Anlehnung an Herders "Pöbel" <sup>4)</sup> als Stimme der Masse nimmt. <sup>5)</sup>

Damit war zweierlei geschaffen, was in den späteren Definitionsversuchen immer wiederkehrt: Wert und Dauer sowie der Hinweis auf die Masse, ein ziemlich spät entstandener Begriff, der eine gewisse Wurzellosigkeit und

1) Scherer-Walzel s. 195

2) Levy s. 309, 472 und v. Pulikowski s. 192

3) v. Pulikowski s. 192

4) "Volk heißt nicht der Pöbel auf der Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt" Herder JvM Bd. 4 "Vorrede der Volkslieder" s. 55ff (65)

5) v. Pulikowski s. 342

Selbstentfremdung in der modernen Gesellschaft zu umreißen sucht. <sup>1)</sup> Gerade eine Wurzellosigkeit und Selbstentfremdung ist dem Volkslied nach allem, was wir bisher gehört haben, fremd.

Müller-Blattau versucht als letzter noch einmal eine Definition des Schlagers und des Volksliedes zu zeichnen, ohne den Begriff der Masse anzuschneiden, wenn er auch im Hintergrund sichtbar bleibt. <sup>2)</sup> Gegenüber dem Volkslied sei der Schlager kurzlebig. Er habe statt Gefühlsgetragenheit sentimentales Betonen der Leibesaffekte, statt rhythmisch straffem Puls äußere Schmissigkeit, statt innerer Ordnung äußere Ohrenfälligkeit, Konventionalität oder Sinnlosigkeit der Texte - Ausdruck des Leiblich-Sinnlichen im Menschen. Böckel sieht den Schlager als Lied für das vergrößerte Gehör, das heute eine einfälligere Weise verlange, und es besteht wirklich kein Zweifel, daß sich die Gewohnheit des Hörens seit Reformation, Barock und Klassik tatsächlich weitgehend geändert hat und es kaum mehr erlaubt, eine Singweise aus dem 15. Jahrhundert mit ihrem wechselnden Takt, ihrem schweren Rhythmus, der möglichen Mehrstimmigkeit als eingängig zu bezeichnen. Das Gegenteil trifft zu. <sup>3)</sup>

Aber zurück zur Definition des Schlagers. Wiora <sup>4)</sup> bringt nach Müller-Blattau den Begriff der Masse wieder in die Definition herein. Der Schlager ist für ihn Voraus-

---

1) Es ist zu vermuten, daß die Angst vor einer seelenlosen Masse, die Furcht, daß das Volk zu einer solchen Masse werden könnte, fast sämtliche Volkslieder hat aufzeichnen geholfen. Vielleicht steht sogar hinter Herders Mühe das Bewußtsein, jetzt schnell, bevor das Volk zur Masse wird und das Volkslied erschlägt, die alten Lieder zu sammeln. Böhme (v.Pulikowski S.192) und Böckel (Psych.S.408) sehen diese Konsequenz und ahnen im Schlager, dem Lied der Masse, den legitimen Erben des Volksliedes. Das klingt auch in der Entscheidung des RG in GRUR 1930, S.631ff Nr.6 an, wo der Schlager als Fortsetzung des Volkslieds erwähnt ist. (S.a.RGZ 122, 66). Wiora schreibt zum gleichen Problem in AfluVD 1 (1949) s.265f: "Einige allgemeine Ursachen sind offenkundig: Industrialisierung, Verstädterung und Vermassung, Säkularisierung usw.. Eine wissenschaftlich fundierte umfassende Einsicht in den Niedergang des Volksliedes und seine Gründe liegt bisher nicht vor; sie setzt tiefgehende kulturphilosophische, kulturgeschichtliche, volkskundliche, soziologische Untersuchungen voraus." Auch Nic.Hartmann, der sagt, ein ganzes Volk könne nicht gebildet sein, ohne seine Reserven zu zerstören (Problem S.105ff, 167), wäre heranzuziehen.

2) dVL S.11,122; VL S.194.

3) Man könnte überspitzt und etwas böse sagen, der Schlager/./.



setzung des Nihilismus, mit dem die Schlagerautoren die Masse, nicht das Volk, beliefern. Auch E. Seemann spricht von dem auf Hohlheit zugeschnittenen Schlager, dem Massengesang der Tausende.<sup>5)</sup>

Eine genauere Definition fehlt. Man wird wohl festhalten müssen, daß zwar, wie Böhme und Levy betonten, gewisse Gemeinsamkeiten zwischen Volkslied und Schlager bestehen. Manche Motive des Volksliedes kehren im Schlager wieder, typische feste Formeln, wie "Du liegst mir im Sinn", "Und wo ich geh und steh", feste Reimbindungen wie "Herz/Schmerz", "Geld/Welt" etc. hat der Schlager vom Volkslied übernommen, oft sogar einen direkten Anschluß an das Volkslied hergestellt: "Backe, backe Kuchen", "O Heideröslein, nimm dich in acht".<sup>6)</sup>

Auf der anderen Seite neigt der Schlager zur Exotik und zu fernen Ländern, wo das Volkslied heimisch bleibt, zur Unbestimmtheit, wo das Volkslied konkret wird, zum Wunschtraum, wo das Volkslied allenfalls sinniert, zum bloßen Dasein, wo das Volkslied eine Funktion erfüllt, zur Fortpflanzung durch Radio und Fernsehen, wo das Volkslied in mündlicher Tradition lebt, zur Kurzlebigkeit, wo das Volkslied, wie v. Arnim sagte, zwar oft erstirbt, doch schöner wird geboren<sup>7)</sup>. Kurz: beim Schlager gewinnen die Begriffspaare Masse/Volk, Wurzellosigkeit/Eingebettetsein in eine größere Gemeinschaft, Tradition/Traditionslosigkeit, Wert/Unwert, Dauer/Kurzlebigkeit und Funktionserfüllung/Funktionslosigkeit große Bedeutung.

Ein Blick zurück auf die Geschichte unterstreicht dieses Ergebnis. Wir haben den Schlager als ein Lied kennengelernt, das nicht etwa schon immer, wenn auch ohne Namen, gelebt hatte.<sup>8)</sup> Vielmehr war es erst im Gefolge des unter-

---

.. ger sei Folge der nach-Bach'schen Zeit und der sog. Klassik.

4) Wiora eVL S.31

5) Seemann-Stammler Sp.363

6) Vgl. Bausinger JbdöVLW V Wien 1956 S.59ff und Commenda JbdöVLW IX Wien 1960 S.7ff.

7) Vgl. oben S.29

8) Daß man in der Verfallszeit des römischen Imperiums 'Schlager' oder Vorläufer der Schlager entdeckt haben will (vgl. oben S.54), spricht nicht gegen, sondern für die vorgetragene Ansicht.



gehenden Volksliedes entstanden, verdankte seine Geburt also den Elementen, die dem Volkslied das Leben entzogen hatten: Verstädterung<sup>1)</sup>, bindingsloses Individualisieren, Anschwellen der Kommunikationsmittel.

B) Das volkstümliche Lied:

Den Begriff des volkstümlichen Liedes hat Hoffmann von Fallersleben in die Wissenschaft eingeführt<sup>2)</sup>. Er baut auf J.A.P. Schulzes 'Lieder im Volkston' auf<sup>3)</sup> und bezeichnet damit solche Lieder neuerer Dichter, die das Volk sich angeeignet habe<sup>4)</sup>. Tobler fügt dem hinzu, es seien Lieder, die den Volkston künstlich nachahmen und gibt als Beispiel Silcher, den er den Schöpfer des 'Volkskunstliedes' nennt<sup>5)</sup>. Pommer tadelt am volkstümlichen Lied die platte, geist- und gemütslose, falsche Sentimentalität<sup>6)</sup>, und Jeitteles bezeichnet damit solche Lieder, die sich in Gestalt dem Gesichts- und Vorstellungskreis der Volksmassen (widerspricht nicht dieses Wort- ungetüm sich selber?) anpaßten<sup>7)</sup>. Zoltan Kodály erklärt das volkstümliche Lied - er bezeichnet es als volkstümliches Kunstlied - als typisches Bild einer musikalischen Halbkultur, als Kunstmusik, die sich in den Formen der mündlichen Volkskultur offenbart. Er ordnet es in die Übergangszeit zwischen der schriftlosen Ackerbaukultur des Bauernvolkes und der Buch- und Fabrikkultur der Großstadt sein<sup>8)</sup>.

Müller-Blattau versucht den Kern des volkstümlichen Liedes mit der Charakteristik "werdendes Volkslied" zu treffen<sup>9)</sup>, als Lied, das noch nicht zum Kollektivlied, zum Gemeinschaftsbesitz geworden ist, das aber dazu werden kann.

Eine genauere Definition fehlt wiederum. Aber der Blick auf die Geschichte bestätigt die Erklärung Kodálys und Müller-Blattaus. Das volkstümliche Lied verdankt zwar sein Leben ebenfalls dem verklingenden Volkslied. Aber die Ursachen seines Entstehens sind nicht die Ursachen der Krankheit des Volkslieds gewesen. Das volkstümliche

1) Vgl. Weiss S.73ff

2) 'Unsere volkstümlichen Lieder' Leipzig 1869

3) Müller-Blattau VL 179f

4) Tobler AppZ.S.3; Levy S.399

5) Tobler AppZ.S.3

6) Levy S.454

7) Levy S.458

8) Kodály S.11f

9) Müller-Blattau dVL S.133f.

Lied sollte nach dem Willen seiner Urheber ja gerade das sterbende Volkslied retten und neu beleben. Daher offenbarte es sich in den Formen mündlicher Überlieferung und daher verwendet es Formel- und Stilelemente des Volksliedes. Daher vermag es auch in günstiger Stunde in den Volksmund überzugehen. Es ist kein "aliud", wie es der Schlager gewesen, es ist vielmehr ein "minus" gegenüber dem echten Volkslied. Denn was ihm noch fehlt, um Volkslied zu sein, das kann ihm der Volksmund geben; er kann es übernehmen. Was der Volksmund aber rezipiert, war eben für eine Rezeption schon geeignet, trug also in gewisser Weise Volksliedcharakter.

So führt uns die Definition des volkstümlichen Liedes wieder zur Definition des Volksliedes zurück.

## VI Begriff des Volksliedes:

### A) Überblick über die Theorien:

Die Geschichte des Begriffes Volksliedes, wie sie etwa Levy und v. Pulikowski geschrieben haben, zeigt, wie schwierig es ist, das Volkslied in eine Definition einzufangen. Levy und v. Pulikowski zählen zusammen weit über hundert verschiedene Definitionen auf. Was Wunder, daß die Volkskundler bis heute um den Begriff streiten.

Daß eine solche Wirrnis aufkommen konnte, ist zu einem Teil auch Schuld Herders, dessen Begriff, so strahlend, klar, einleuchtend und prägnant er auch auf den ersten Blick sein mag, sich dem entzieht, der ihn greifen möchte. Daß es nicht mehr die Lieder der anfänglichen "Wilden" sind, die man damit bezeichnet, leuchtet ein. Was soll Volk aber bedeuten? Ist es Nation, Rasse, Masse, die Bevölkerung eines Staates, sind es die Bauern, die Handwerker, die Arbeiter oder auch die Gelehrten? Muß der Verfasser dem 'Volk' angehören oder kommt es hierauf nicht an? Ist Volkslied ein Stil- oder ein Herkunftsbe-  
griff? Soll es nach formellen oder nach materiellen Merkmalen definiert werden?

Diese Schwierigkeiten sind es, die bis heute noch nicht zu einer einheitlichen Definition geführt haben und schon in der Vergangenheit Ursache allen Streits gewesen sind.

Herder <sup>1)</sup> definiert das Volkslied als das Lied eines unbekannten oder bekannten Verfassers, das singbar sei, besonders ein solches, das von unverbildeten Menschen auch wirklich gesungen werde, wobei es darauf ankomme, daß dieses Lied den Charakter dieser Kreise in natürlichem, leidenschaftlichem, lebhaft bewegtem Inhalt und einfacher, z.T. sogar äußerlich unvollkommener Form genau abspiegele. Ist hier, abgesehen von der Frage, wer unverbildet sei, der Unterschied zwischen Liedern, die das Volk singt, und solchen, die Volkslieder sind, unvollkommen zum Ausdruck gelangt, so fehlt bei Herder's Schüler Goethe die Rücksicht auf das neu entstehende Lied. <sup>2)</sup> Für Goethe sind Volkslieder solche Lieder aus früherer Zeit, die ein Volk eigentümlich bezeichnen <sup>3)</sup> und dies in Inhalt und besonders durch Lakonismus und so etwas 'Stämmiges, Tüchtiges' <sup>4)</sup> der Form zur Erscheinung bringen. Immerhin verdanken wir Goethe die Erkenntnis, daß auch der Oberschicht angehörende Verfasser Volkslieder schreiben können. <sup>5)</sup> Das 'Volk' umfaßt also wohl auch die Oberschicht.

Die Romantik verlegte sich auf das Sammeln der Lieder und vernachlässigte die Begriffsbestimmung. Sie übersah das bisher wissenschaftlich schon Geleistete nur zu leicht und schwärmte in Allgemeinplätzen. Für v. Arnim war das Volkslied ein Lied, das in den unteren, ungebildeten Kreisen entstanden war. Sein 'Wunderhorn' brachte allerdings viel

- 
- 1) Vgl. Levy s. 317                      2) Vgl. Levy s. 346  
3) Spanische Romanzen (Über Kunst und Altertum, 1823, IV 2 J) ed. Cotta 15.Bd. s.114off (1141).  
4) Rez. über das Wdh. in der Jenaischen Allg.Lit.Zeitg. v.21.1.1806, abgedruckt von v.Arnim im Wdh. 2.A. 1.Bd. 1818, '2.Nachschrift an den Leser' s.475ff (48off) = ed. Cotta 15.Bd. s.293ff (308).  
5) "Dichtung ist Welt- und Völkergabe", nicht "Privaterbteil einiger feiner, gebildeter Männer". Dichtung und Wahrheit, Buch X (ed. Cotta 8.Bd. s.480). "Das poetische Talent ist dem Bauer so gut gegeben als dem Ritter, es kommt nur darauf an, ob jeder seinen Zustand ergreift und ihn nach Würden behandelt." (über Dainos von Rhesa, 1828, nachgelassene Werke 1833 VI, ed. Cotta 15.Bd. s.1191ff, 1193f.). "Eigentlich gibt es nur eine Dichtung, die echte, sie gehört weder dem König, noch dem Bauer; wer sich als wahrer Mensch fühlt, wird sie ausüben." (Ankündigungen, Über Kunst und Altertum, 1826 V 3, ed. Cotta 15.Bd. s.1162).

Durcheinander in seine Anschauungsweise: seine Liebe zum Schubart'schen Kaplied<sup>1)</sup>; die Aufnahme von Liedern von Martin Opitz<sup>2)</sup>, Friedrich v. Spee<sup>3)</sup>, Grimmelshausen<sup>4)</sup>, Dach<sup>5)</sup>, vor allem im ersten Band des Wunderhorns, widerspricht seiner These von der Verfasserschaft der Ungebildeten.

Die Brüder Grimm legten den Begriff wiederum so aus, daß sie dem Einzelnen jegliche schöpferische Tätigkeit absprachen, dafür dem dichtenden Volk in seiner Gesamtheit alles zutrauten. Ein Volkslied sei das unbewußte, organisch entstandene Lied, während etwa das Kunstlied mit Bewußtheit und Absicht gedichtet worden sei. Im übrigen ist für alle Romantiker bezeichnend, daß sie die Volkspoesie als einzige, sinnlich lebendige, wahre Poesie darstellen, die mit dem Schein des Geheimnisses umgeben, das Siegel der Vollkommenheit trage.<sup>6)</sup> Es ist schon erwähnt, daß Ludwig Uhland Wendepunkt der Romantik zur neueren Forschung war. Er verbannte aus seiner Definition die materiellen Gesichtspunkte und stellte wesentlich auf das formale Merkmal des Zersingens und Umsingens ab.<sup>7)</sup>

B) John Meier, Josef Pommer, Walter Wiora

Über die Philosophen und Psychologen<sup>8)</sup>, über Liliencron, der die Akzente auf Verbreitung und Entstehung im Volk setzt<sup>9)</sup>, Ditfurth, der Kriegslieder von 1870/71 als Volkslieder einordnet<sup>10)</sup> und Scherer, der Verbreitung und Beliebtheit als allein maßgebende Kennzeichen ansieht<sup>11)</sup>, hatten sich um die Jahrhundertwende ebenfalls zwei mehr von formalen Gesichtspunkten herkommende Meinungen gebildet, die den Streit beherrschten. Die 'Schule' Josef Pommers vertrat den sog. Produktionsstandpunkt<sup>12)</sup>, die von John

1) Wdh I s.325

3) Wdh I s.157

5) Wdh I s.202

7) Levy s.388

9) Levy s.430

10) Hist. Volkslieder der Zeit von 1756-1871, 2.Bd. V, VI

11) Scherer-Walzel s.195

12) Wegweiser durch die Literatur des deutschen Volksliedes, Wien 1896 s. 1ff.

2) Wdh I s.57, 121, 301, 309

4) Wdh I s.198

6) J.Meier KuVL s.5; Levy s.351

8) Levy s.425

Meier den sog. Rezeptionsstandpunkt.<sup>1)</sup> Behauptete Pommer, daß nur ein solches Lied Volkslied sei, was im Volk als demjenigen Teil der Bevölkerung entstanden ist, der der höheren Bildung bar ist, so glaubte John Meier, das Volkslied als dasjenige Lied definieren zu können, das vom Volk aufgenommen, im Volk lebe, gesungen werde und über dessen Stoff, Inhalt und Form sich das Volk ein gewisses Herrschaftsverhältnis auch gegenüber individuellen Anrechten erworben habe.<sup>2)</sup> Legte Pommer auf das Entstehen des Volkslieds Nachdruck, so lehnte John Meier jeden organischen Unterschied zwischen Kunst- und Volkslied ab.<sup>3)</sup> Er unterscheidet beide Liedarten nur bezüglich der Produktion und Reproduktion. Beim Kunstlied falle beides auseinander, es bestünden keine Brücken; beim Volkslied jedoch decke sich in gewisser Weise beides. Nicht das Lied, sondern der Sänger sei autoritär<sup>4)</sup>, und er produziere, sooft er das gleiche Lied singe, doch jedesmal ein neues anderes Lied.<sup>5)</sup> Kein Volksliedsänger sei imstande, das gleiche Volkslied zweimal wirklich gleich zu singen, was doch beim Kunstlied bis auf Agogik und Ausdruckskraft Voraussetzung jeder Reproduktion sei. Der Sänger des Volksliedes ändere aber bedeutend mehr als Tempo und Ausdruck. Er ändere Worte, Satzfolgen, Melodieteile.

Beide Standpunkte wollen allerdings nicht ganz auf gewisse materielle Gesichtspunkte verzichten und betonen, daß noch etwas anderes neben die genannten Hauptmerkmale treten muß, um ein Lied zum Volkslied zu machen. Sie greifen damit wieder auf die ältere Anschauung, auf das "Natürliche" bei Herder, auf das "Stämmige und Tüchtige" bei Goethe, das "Siegel der Vollkommenheit" bei den Romantikern, die "Naivität und Kindlichkeit" bei Tobler zurück. Pommer will nur solche Lieder, auch wenn sie im

1) J.Meier KiVM s. If; KuVL s.3    3) J.Meier KuVL s.44

2) J.Meier KuVL s.14    4) J.Meier KuVL s.16

5) J.Meier KuVL s.15; KiVM s.XVII. Die Frage, ob etwa "In einem kühlen Grunde" Volkslied ist oder nicht, entscheidet J.Meier letztlich nach Stellung des Interpreten zum Lied. Ist es eine Schulklasse oder ein Gesangsverein, die das Lied singen, ist es Kunstlied; singt aber ein Dorf-mädchen, so soll es Volkslied sein. (KuVL s.17; vgl.auch Wiora eVL s.63). Wiora sagt über J.Meiers Ansicht: Der Volkssänger herrscht, der Kunstliedsänger dient. (Wiora eVL s.29).



Volk entstanden sind, Volkslieder nennen, die Naivität und Ursprünglichkeit besitzen<sup>1)</sup>; John Meier spricht vom lebendig empfundenen, sinnlich anschaulichen Lied, das rezipiert worden sein muß.

John Meiers These setzte sich allmählich gegen die Pommer'sche durch. Nur noch unbedeutende oder solche Theorien, die sich in eine der vorhandenen Ansichten einfügen konnten, entstanden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, so etwa die Naumann'sche Theorie, daß die Volksdichtung nur Abklatsch der höfischen, vor allem der burgundischen Sphäre sei, daß es sich bei ihr also nur um "gesunkenes Kulturgut" handele. Indessen darf auch jene Ansicht, die Volksdichtung lebe nur von den Brocken, welche vom Tisch der Reichen fallen und hinke deshalb in Qualität und Alter immer hinter der "unstdichtung" her, als überwunden gelten.<sup>2)</sup> Das Volkslied ist in manchen seiner Stilmerkmale älter als die burgundische Sphäre und der Minnesang oder was man sonst herangezogen hat, und es hat zahlreiche in der Kunstdichtung und -musik nicht vorkommende Stile geschaffen. Man denke an Teile der osteuropäischen Volksmusik oder an Schwell- und Kettenform, die nur im Volkslied erscheinen.<sup>3)</sup>

Walter Wiora wiederum versucht das Problem einer Definition des Volksliedes mehr vom materiellen Gesichtspunkten aus zu lösen. Er weist darauf hin, daß das "Volkslied" ein Feld von Begriffen enthalte, und er versucht, seine Definition von dieser Einsicht aus zu gewinnen. Er sieht in dem soziologischen Begriff "Volk" zunächst die unteren Schichten, die sog. Grundschichten, Gruppen besonderer Art also - Bauern, Hirten etc. Volkslieder seien daher einmal die Lieder dieser soziologischen Grundschichten im Gegensatz zur Vokalmusik der Oberschichten, den Kunstliedern

1) Levy s. 452

2) J.Meier hat diese Ansicht befruchtet (vgl. KiVM s. XIII), ist ihr aber niemals beigetreten, wohl weil er sie als zu eng erkannt hatte. Naumann kann als ihr Vater gelten. (Hess.Blätter für Volkskde 25(1926) s. 260ff und 'Grundzüge' s. 112ff (Volkslieder). Vgl. krit. Meyer Obderdt.Zs.f.Vkde 4(1930) s. 43 und Weiss s. 42ff. Über gegenseitigen Austausch von Musik-Dichtung zwischen Ober- und Unterschicht vgl. Commenda JbdöVLW IX, Wien 1960, s. 7ff.

3) Vgl.Kodály s. 13; Wiora EuVM s. 24 und 'zur Lage' s. 197ff(214)

für verschiedene Besetzung. Der Begriff "Volk" bezeichne aber noch ein vom soziologischen verschiedenes Element. Er drücke etwas Innerliches, allen soziologischen Schichten Gemeinsames aus <sup>1)</sup>, das zum Ausdruck komme, wenn wir uns alle als Glieder eines Volkes oder als Gottes Kinder bezeichnen. So sieht Wiora "Volk" als Begriff des Menschlichen überhaupt. Das Volkslied beschränke sich sonach nicht auf die sozialen Grundschichten, sondern erfasse auch die seelischen Grundschichten. Anders ausgedrückt: Wiora meint, wenn Napoleon das Marlborough-Lied singe, so komme das aus derselben seelischen Grundschicht, wie wenn das einer seiner Soldaten tue <sup>2)</sup>, und wenn eine Königin ihr Kind in den Schlaf singe, sei es dasselbe, wie wenn eine Arbeiterfrau ein Schlaflied für ihr Kind singe. <sup>3)</sup> Das Volkslied wird bei Wiora zu einem Wesensbild des Menschen überhaupt. <sup>4)</sup>

C) Ergebnis:

1. Die Definitionen der Volkskunde sind, wie wir gesehen haben, im einzelnen so vielschichtig, materielles und formelles vermengend, daß wir die Entscheidung darüber, was ein Volkslied ist, oder was jedenfalls als ein solches zu behandeln ist, keiner von ihnen anvertrauen können. Wir können nicht den Rezeptionsstandpunkt, den Produktionsstandpunkt, die Definition des Volksliedes als 'gesunkenes Kulturgut' übernehmen oder gar in den materiellen Streit eingreifen, was ein sog. echtes Volkslied ist und was nicht. <sup>5)</sup>

- / 1) vgl. Weiss s. 6ff, der von psychologischer im Gegensatz zur soziologischen Abgrenzung redet.  
2) J.Meier KiVM s. LXXIX: "Das Volkslied zieht sich durch alle Schichten vom einfachen Volk bis zum Kaiserhof." Die Zimmermann'sche Chronik berichtet über Ulrich v. Württemberg: 'als er zu Tübingen unserm Schloß gewichen, hat er laut und fröhliche gesungen: Ker wider glück mit freuden!' (Hildebrand s.65; das Lied selbst in EB III Nr.1662 J.Meier Bergreihen s.112). DVL I s.311.  
Herrn Prof. Thieme verdanke ich den Hinweis auf die Schnitzelbänke der Basler Fasnacht, an denen sich alle Gesellschaftsschichten beteiligen.  
3) Wiora eVL s.20; vgl.auch J.Meier KiVM s.LXXIX  
4) Diese Grundschichten sind nicht etwa die seelischen Tiefenschichten, wie sie die Psychologie kennt. Die Grundschichten liegen darüber. Die Schicht aber, die das Singen produziert, liegt wiederum unter der Schicht, die das bewußte Denken und Spekulieren hervorbringt. Der Este kennt bezeichnenderweise kein Wort für Dichter, er sagt dafür 'Sänger'. Vgl.auch Müller-Blattau dVL s.10  
./.

Wir müssen daher versuchen, aus dem Begriff des Volksliedes alles Materielle, das uns auf das "Stämmige, Tüchtige", das "Erdverbundene", das "Grundsichtige" führen könnte, zu eliminieren und das, was wir als Volkslied ansehen wollen nur von formellen Gesichtspunkten aus aufzubauen.

Ein Katalog formaler Merkmale soll uns das umreißen helfen, was wir als Volkslied ansehen wollen. Dabei kommt es nicht darauf an, daß jedes Lied alle diese Merkmale in gleichem Umfang besitzt. Es genügt, daß diese Merkmale mehr oder weniger stark auftreten.

Als solche formale Merkmale können gelten:<sup>6)</sup>

- a) mündliche Tradition, die durch das Erscheinen eines Liedes in der Handschrift oder im Druck allerdings nicht unterbrochen zu sein braucht.

.... und 150, der die "Grundsichten" Wioras durch seine "Grundkräfte" vorbereitet, ähnlich Böckel, Psych. s.16f.

- 5) Aus solchen Gründen ist auch die Definition, die das International Folk Music Council 1955 in London aufgestellt hat, recht vorsichtig und allgemein gehalten: "Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are:

- (i) continuity which links the present with the past
- (ii) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group
- (iii) selection by the community which determines the form or forms in which the music survives.

The term can be applied to music that has been evolved from rudimentary beginnings by a community uninfluenced by popular and art music and it can likewise be applied to music which has originated with an individual composer and has subsequently been absorbed into the unwritten living tradition of a community. - The term does not cover composed popular music that has been taken over ready-made by a community and remains unchanged, for it is the re-fashioning and re-creation of the music by the community that gives it its folk character." (Journal of the International Folk Music Council, London 1955, Volume VII, p.23).

Die gleiche objektive Vorsichtigkeit zeichnet die Definition der Volkskunde bei Weiss s.11 aus. Er bezeichnet sie als Wissenschaft vom Volksleben, das seinerseits durch Gemeinschaft und Tradition bestimmt wird. Ähnlich auch Lawless, Ray M. "Folksingers and Folksongs in America", New York 1960, s.6, der als Merkmale nur noch von "oral transmission, continuity, variation, selection" spricht.

- 6) Ich folge hierbei zum Teil Wiora eVL s.52, vor allem den Anregungen von Erich Seemann. Vgl. auch Seemann-Stammler sp.364f.

- b) Volkläufigkeit - Aufnahme in einer, wenn auch begrenzten Gemeinschaft.<sup>1)</sup>
- c) gewisse Dauer der Umlaufzeit.
- d) Wandlungsfähigkeit, die durch Vorhandensein von Variationen bestätigt wird (Zersingen, Umsingen).
- e) Typik und Formelhaftigkeit.
- f) Zugehörigkeit zu Bräuchen, Festen, Lebensgewohnheiten, Arbeit. Allpräsenz des Liedes. Funktion im und Verbundenheit mit dem Leben der Gemeinschaft und ihrer Tradition.
- g) Modellhaftigkeit, Ketten-, Schwell-, Gerüststrophenform, Schnadahüpferl.
- h) Irrationale und halbrationale Bestandteile. Halbbewußte Stellen und Ungereimtheiten, die "Sprünge und Würfe" Herders.<sup>2)</sup>
- i) Neutrale und variable Stellen in Tonart, Rhythmus, Form, Unkorrektheiten in Takt, Metrum, Strophenbau.
- k) Einfacher als die Hochkunst in der Formanlage, in Modulation, Strophenbau, Charakterzeichnung, lyrischer Reflexion, gedanklichen Gegensätzen, Sprache.
- l) Sekundäre Elemente der Musik, Dynamik, Agogik, Kolorit sind weniger ausgestaltet als im Kunstlied.

Alles was wir dagegen an materiellen Merkmalen gefunden haben, soll uns bei der Beantwortung der Frage helfen, warum ein Lied ein Volksliedschicksal erleiden kann. Allerdings haben diese materiellen Merkmale, wenn sie auch in gewissem Umfang auf die Volksliedtheorien zurückzuführen, jetzt ihren Schrecken verloren, weil wir sie nicht mehr mit der Definition des Volksliedes verbinden, sondern nach dem Grund der Volkläufigkeit fragen. Es leuchtet ein, daß die Antwort auf diese Frage fast keine der Volksliedtheorien zu geben vermag. Ein Lied wird nicht deshalb volkläufig, weil es gesunkenes Kulturgut ist. Um die Herkunft kümmert sich der Volksmund nicht. Die Rezeptionstheorie fragt schon vorsorglich gar nicht nach dem Grunde der Rezeption. Schon eher trifft Goethe das Richtige, wenn er vom "Stämmigen

---

1) dazu Kurt Huber 'Volkslied und Volkstanz', Ettal 1959, s.49f, der sagt, Volkslied ist oft nur "Lied eines Stückes Volks" von bestimmter Umgrenzung.  
2) Herder JvM Bd.4 'Ossian' s.32

und Tüchtigen" redet, oder Müller-Blattau, wenn er vom Erfassen der Grundkräfte spricht.<sup>1)</sup>

Warum wird der Schlager, warum das Kunstlied nicht volkläufig, auch wenn sie manche Merkmale des Volksliedes besitzen? Der Schlager wird in der Regel deshalb nicht volkläufig, weil er nicht haften bleibt. Er gleitet über die Schicht im Menschen hinweg, die ihn bewahren könnte und stirbt, auch wenn er gesungen wird, in kurzer Zeit ab. v.Arnims Wort "Was oft erstirbt und schöner wird geboren" trifft ihn nur mit seiner ersten Hälfte. Ist der Schlager oberflächlich, so ist das Kunstlied tiefen- oder oberflächlich. Weder die Wurzeln des Schlagers noch die des Kunstliedes treffen also in der Regel auf jene Schicht, die sie bewahren könnte. Wiora bezeichnet sie als Grundschrift,<sup>2)</sup> und es bestehen eigentlich keine Bedenken, diese Bezeichnung von ihm zu übernehmen, vor allem, weil wir damit ja nicht auch seine Volkslieddefinition übernehmen wollen. Wir dürfen die Grundschrift allerdings auch nicht mit der Tiefenschicht verwechseln, in die manche Lieder und Gedichte hinabreichen. Das Nietzsche'sche Tanzlied an den Mistral<sup>3)</sup> oder Zarathustras Rundgesang<sup>4)</sup> sind zwar tiefenschichtig, aber nicht grundschriftig.<sup>5)</sup>

Der Volksmund übernimmt also in seinen Kreis oder schafft selber nur solche Lieder, die ihrem Inhalt oder Wesen nach überwiegend grundschriftig sind. Er singt sie, weil sie seiner Grundschrift, seinem Wesen, seinem Ich entsprechen<sup>6)</sup>. Er singt sie, weil sie - meist unbewußt - das aussprechen, was eine Menschengruppe fühlt; er singt sie, weil sie ihm gehören. Die Lieder lassen die Singenden ihres kollektiven besseren Ichs innwerden.<sup>7)</sup> Das bewirkt, daß jeder Sänger sie ergreift und sie als Eigengut behandelt, auch wenn sie nicht von ihm stammen. Es bewirkt, daß sich jeder als Herr

1) Müller-Blattau dVL s.150

2) vgl.dazu Montaigne zit. bei Wiora eVL s.20 und Nicolai Hartmann 'Der Aufbau der realen Welt', s.A. 1949.

3) "Die fröhliche Wissenschaft", Anhang, 'Lieder des Prinzen Vogelfrei' - 'An den Mistral'. Nietzsche, hrsg. von Karl Schlechter, München 1954ff, Bd.I s.272ff.

4) "Also sprach Zarathustra" 3.Teil 'Das andere Tanzlied' Nr.3. Nietzsche a.a.O. Bd.I s.472ff.

5) Vgl. Wiora eVL s.17ff

6) Vgl. Wiora eVL s.53ff      7) So Wiora eVL s.53



über die Weise fühlt.<sup>1)</sup> Es bewirkt, daß jeder Sänger die Lieder in der oder in jener Weise singt und verändert. "Der en flickt ebbs dezu und der anner laßt ebbs e wegg"<sup>2)</sup>, "ja, m'r konn's a so singe"<sup>3)</sup> sagte Papa Gerné, einer der letzten großen Volksänger im deutschen Sprachraum.<sup>4)</sup> Und sein Sohn fügt hinzu "Ja, da sin jo a Lieder, wu m'r us em Kopp singt, und do isch m'r nit so a die Werter gebun as bi dene Lieder, wu m'r us em Buch singt".<sup>5)</sup>

2. Bei der Frage nach dem Gegenstand dieser Untersuchung, dem Volkslied, werden wir uns also nicht so sehr an die verschiedenen Definitionen der Volkskunde anlehnen können. Wir müssen vielmehr bewußt auf eine umgrenzende Definition verzichten und an ihre Stelle die gezeigte Enumeration von verschiedenen formalen Merkmalen setzen.

Gegenstand der Untersuchung sind also die Lieder, die wenigstens in ihren Hauptzügen den gewonnenen Merkmalen gleichen. Sie werden als Volkslieder oder in Anklang an die Untersuchung des Grundes ihrer Volkläufigkeit als "grundschichtige Lieder" bezeichnet werden. Es ist dabei gleichgültig, ob sie sonstwo 'Volkslied', 'volkstümliches Lied', 'Kunstlied im Volksmund' oder anders heißen. Auf die Bezeichnung, unter der diese Lieder auftreten, kommt es ebensovienig an wie darauf, daß sie alle Merkmale unserer formalen Tabelle gleichmäßig besitzen.

## §2 Wesen des Volksliedes:

### I Vorbemerkung:

Das Volkslied, so wie wir es behandeln wollen, trägt eine Reihe von kollektiven Wesensmerkmalen an sich.<sup>6)</sup> Jene

/1) J.Meier KiVM s.If; KuVL s.16f, 59.

2) Pinck-Goethe S.49

3) Pinck I s.276

4) Er hatte sich ein Wissen von 415 Liedern angeeignet. Vgl. Pinck I s.272ff und Seemann-Stammler sp. 355

5) Pinck II s.376

6) Wiora sagt zwar mit Recht (eVL s.21), diese kollektiven Züge seien überbetont worden. Individualistische Züge seien, obwohl selten, doch noch häufiger anzutreffen als die kollektiv-objektiven. Das 'Ich' sei immer noch häufiger als das 'Wir'. Auf der anderen Seite läßt sich nicht übersehen, daß das, was dieses 'Ich' ausdrückt und erzählt, Erlebnis Ausdruck vieler ist. Wenn dem Autor solcher Ausdruck gelungen ist, so ist das Volkslied schon geboren. Das ist auch der Sinn der Schopenhauer'schen Anschauung ... "selbst der im Ganzen nicht sehr eminente Mensch, wenn in der That, durch starke Anregung von Außen, irgendeine Begeisterung seine

Merkmale, die die Urheberschaft selbst betreffen, haben wir schon kennengelernt. An dem Entstehen eines Volksliedes können gleichzeitig und nacheinander unbegrenzt viele Menschen mitwirken. Was diese Menschen aber dazu drängt, gerade an einem solchen Lied bewußt oder unbewußt mitzuschaffen, was nur am Inhalt, an der Art, am Wesen des Liedes hängt, ist eine von der Verfasserschaft unabhängige Kollektivität, die wir als 'grundsichtlich' bezeichnet haben.

Sie bewirkt den 'überraschend einheitlichen Charakter der Liedkunst des Volkes'<sup>7)</sup>. Sie bewirkt, daß das Volk seine Lieder schon aus der Ferne erkennt. Sie bewirkt, daß es die Lieder an sich nimmt, sie nicht nur begreift, sondern er-greift. Sie bewirkt, daß das Lied zum Eigentum des Volkes wird - zum Eigentum im üblichen Sinne und zum Eigentum im Sinne von Eigenart.<sup>8)</sup> Sie schafft das Gefühl, das Lied sei heimisch, es sei ein echtes Volkslied, es gehöre einem.

Der Inhalt dieses Kollektivbegriffes läßt sich in zwei Teile aufspalten: in einen innerlichen und einen äußerlichen. Während die innerliche Kollektivität untrennbar mit dem Erlebnis, der Fabel verknüpft ist, heftet sich die äußere Kollektivität an die Form, den Ausdruck, das Gerippe, die Gestalt und die Gestalten des Volksliedes. Jene meint Inhalt und Funktion des Volksliedes; diese das Handwerkszeug des Volksliedsängers. Die Grenzen sind nicht immer klar abzustecken. Sie vereinen sich im Kreis der stereotypen Formen, Symbole, Floskeln, der Typik und der Formelhaftigkeit, weil der Sänger mit diesem Schatz, der seinem Handwerkszeug zuzurechnen ist, auch den Inhalt bestimmen kann. Wir werden gleich darauf zurückkommen.

## II Die Innere Kollektivität:

Sie ist zweifach bestimmt: Das Lied erfüllt eine äußerliche

...Geisteskräfte erhält, kann ein schönes Lied zu Stande bringen...Denn die Stimmung des Augenblicks zu ergreifen und im Liede zu verkörpern ist die ganze Leistung dieser poetischen Gattung. Ist dies gelungen, dann freilich bleiben die lyrischen Produkte echter Dichter Jahrtausende hindurch richtig, wirksam, frisch." (Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. Buch § 51 - hrsg. v. Ed.Grisebach, Leipzig o.J. s.321). Fr. Th. Vischer drückt es so aus: Der Volkslieddichter "hat im Namen Aller gesungen" (Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen § 892, 2.A. hrsg. v. Rob.Vischer, München 1923, Bd.VI s.240).

7) Seemann-Stammler sp.360f

8) Wiora eVL s.60

Funktion im Leben des Menschen. Es besitzt Allpräsenz<sup>1)</sup>, oft sogar Macht.<sup>2)</sup> Es gehört zur Umgebung des Menschen, zu Natur,<sup>3)</sup> Brauchtum und Festen, zu Mythos, Kult und Bräuchen.<sup>4)</sup> Es umrahmt Hochzeit, Namenstag, Jahresfeste in gleicher Weise wie tägliche Arbeit.<sup>5)</sup> Es führt an die politischen Erlebnisse, an Krieg<sup>6)</sup> und Frieden genau so heran wie es die religiöse Feier bestimmt.<sup>7)</sup>

Darüber hinaus ist es Niederschlag der Volksseele<sup>8)</sup> und erfüllt so eine gewisse seelische Funktion. Der zu Musik gewordene Schrei befreit den Körper und die Seele. Er verhindert, daß seelische Energien in die unrechte Bahn kommen und führt sie ihrem Ausgang zu.<sup>9)</sup> Drüner erzählt vom Bauern

- 1) Seemann-Stammler sp.349ff (353f) und in JbfVLF 8, 142; Maceina s.5ff; Tobler AppZ. s.1ff; Schloßberg Obdt. Zs. f.Vkd. 6, s.132; Lomax in Enc.Brit. Art.'Folk-Song'.
- 2) Das beweisen nicht nur die vielen politischen Lieder, die zur Meinungsbildung beigetragen haben; manche Lieder hatten sogar handgreifliche Folgen: "da gardede grave Engelhardt von der Mark im Viehlande mit grootem volke und barnde dar veele husen, darumme dat to Bremen ein Leed ob em gedichtet was" (Renners Chronik, zit. n. Hildebrand s.58). Das Schelten durch einen Sänger war von jedermann gefürchtet. Herrn Prof.Thieme verdanke ich den Hinweis, daß ein im Zasius-Kreis gesungenes carmen contra confederatos zu einem Protest des Basler Rats bei dem von Freiburg geführt hat. Der Sänger war eine öffentliche Macht, die vieles anprangerte. (vgl. das Lied über die Gerechtigkeit und ihren Tod bei Hildebrand s.58, 191f). Noch Karl V. ließ im Jahr 1546 ein 'new Lied von der Obrigkeit' drucken, um auf solche Weise größte Verbreitung zu erzielen.
- 3) Oft entstehen Lieder als Nachahmung von Naturtönen. Ein Hirtenvolk Abessinien ahmt das Heulen des Windes, Indianer die Laute der Papageien und anderer Vögel nach, Afrikaner imitieren den Rhythmus von Arbeitsgeräuschen, etwa den gleichmäßigen Ruderschlag. Matrosen kennen die gangspill-shanties. Vgl. auch Maceina s.23f; Böckel s.13; vgl. Anm.1 s.74.
- 4) Vgl. auch Schulze, Musik u.Recht s.37ff; Danckert s.58f; Wiora eVL s.63.
- 5) Vom reinen Arbeitslied mit rhythmischer und inhaltlicher Beziehung zur Tätigkeit (Rammen, Spinnen etc.) bis zur Verwendung von beliebigen Liedern gehen die Beobachtungen. So wird das Lied von der Pastorenkuh nicht nur zu Hochzeiten, Volksfesten, Gelagen aller Art, Bierabenden, Tanz und Radau, sondern auch zur Arbeit, etwa zum Flachsraufen gesungen (Wehrhan s.44). Über die Rolle der Spinnstuben vgl. Böckel Psych. s.133ff; über das Singen beim Spinnen auch Goethe 'Wilhelm Meisters Wanderjahre' 3. Buch 5. Kap. ed. Cotta Bd.7 s.1099, 1108. Drüner erwähnt, daß auch in den Fabriken vor dem Ersten Weltkrieg gesungen worden sei (s. 12). Heute versucht man, durch Schallplattenmusik während der Arbeitszeit die Arbeitsleistungen zu steigern, ja sogar in Banken und Postämtern tönt eine solche background music. Im Jahre 1960 gab die amerik. Industrie dafür 15./.

und Volkssänger Theodor Frey aus Fremersdorf, der sagte:  
"Es war m'r vorher un de ganze Da schun nit gut. Awer jetzt  
isch m'r's so drum, daß ich am liebschte uf de Stopple dan-  
ze wott."<sup>10)</sup> "Je größer s'Läd isch, desto liewer sing ich.  
Dann vergeßt m'r s'Läd", meinte die Mutter von Papa Gerné.  
Und dieser selbst fügte hinzu: "Es isch a wohr. Ich hon's  
a schun prowiert."<sup>11)</sup>

Das Wort Uhlands "Singe, wem Gesang gegeben" ist von dieser  
seelischen Funktion des Liedes aus falsch. Volkslieder  
singt man nicht, weil man singen kann; man singt sie, weil  
sie eine seelische Funktion erfüllen.<sup>12)</sup> Der Mensch singt  
sich das Beschwerliche oder Freudige aus der Tiefe heraus.<sup>13)</sup>  
Dabei spielt das bewußte Denken, das Nachgrübeln über ein  
Problem, über den richtigen Ausdruck fast keinerlei Rolle.  
"Ausströmung der Leidenschaft und der Empfindung" ist alles,  
sagt Herder.<sup>14)</sup> Denken, d.h. grübeln und singen vertragen  
sich nicht.<sup>15)</sup> So ist das Volkslied Ausdruck des Ursprüng-

.. Millionen Dollar aus und soll dafür eine Arbeitsleistung er-  
zielt haben, die um 9% über der der musiklosen Zeit liegt.  
Unlustgefühle sollen gedämpft, negatives Sinnieren unter-  
bunden, bessere menschliche Kontakte gefunden worden sein.  
Nach einem Bericht von J.Brouwers in der FAZ v. 26.5.1962  
sollen sich besonders Volkslieder für die Arbeitsmusik eigen-  
nen, wohl nicht zuletzt auch wegen des möglichen befreienden  
Singens. Zur schwed. Rechtsprechung betr. Arbeitsmusik  
vgl. Lögdberg in Ufita 25, s.558ff.

6) So hat Taillefer England für Wilhelm erobert, "indem er die  
unerschütterliche Ordnung der Sachsen durchschrie", Wdh I s.48

7) Vgl. auch Meier-Seemann, Lesebuch Teil 1

8) Böckel Psych. s.2, 206; Huber, Kurt "Volkslied und Volkstanz"  
Ettal 1959, s.44ff; Maceina s.1ff.

9) Man denke an die Lehren Sigmund Freuds.

10) Drüner s.15

11) Pinck I s.279; Vgl. Rilke, Tagebücher der Frühzeit, Leipzig  
1942, s.361, "In jedem Ding ist ein Gefangener/Geh hin Mu-  
sik, zu jedem Ding und führe/Aus jedem Dinge, jeder Türe/  
Die lange, bange warten, die Gestalten."

12) Pfarrer Gartmann sagte von seiner Mutter "ihre Seele sang",  
zit.n. Wiora AfLuVD 1 (1949) s.265, dazu Kodály s.82ff und  
Herder "Die Seele stellet sie sich vor" JvM Bd.4 'Ossian'  
s.32. Platon sieht wohl aus ähnlichen Gründen das Lied als  
Bildungsfach für den idealen Staat an (Der Staat, 3. Buch:  
Das Gastmahl).

13) Maceina s.7; Tobler Appz. s.3; Wiora, Zur Lage s.197ff (210):  
Einführung in den seelischen Sinn des gesungenen Segens für  
archaisches Bauerntum und Hirtentum, der Stimme als Organ  
des Weihens, der Ausstrahlung heiliger und heilender Sub-  
stanz; Bedeutung des Gesangs für die Gesittung einer Gemein-  
schaft oder als Ausgleich und Ventil im Jux, wo es im Haus-  
halt des Lebens sinnvoll ist, Unsinn zu singen. Es geht um  
das Verständnis seelischer Grundschichten aller Dichtung  
und Musik.

lichen im Menschen, dessen, was vorher als seelische Grundschicht bezeichnet worden ist, mag man es nun als Lied des Menschen in seiner unverfälschten Natur<sup>16)</sup>, als Erfassen der Grundkräfte der Musik<sup>17)</sup>, als seelische Erlösung und Neustärkung des Innenlebens<sup>18)</sup> oder als Niederschlag der Volksseele<sup>19)</sup> bezeichnen.

So singt man die Lieder, um deren Funktion zu erfüllen, um "mit" zu sein, um teilzuhaben an der Gemeinschaft, wie auch an derem zu Musik gewordenen kollektiven Ausdruck,<sup>20)</sup> ja vielleicht überhaupt um "zu sein". Nichtsingende Zuhörer werden von hier aus nicht geduldet. Schon das Lied zwingt, wenn auch heute oft nur noch zum Mitsummen, weil die Kenntnis des Textes verlorengegangen ist. Bei der Nationalhymne haben wir dieselbe Erscheinung: wer nicht mitsingt, gilt nicht als unmusikalisch, sondern als außerhalb der Gemeinschaft stehend, zu deren Ausdruck die Hymne geworden ist.

Allerdings ist zuzugeben, daß das Volkslied heute im Zeitalter des zweiten Daseins vielfach diese Allpräsenz und dieses Sein im Leben und Wesen des Menschen verloren hat und sich auf Geselligkeit, auf idyllische Winkel des Daseins zurückgezogen hat, wie es Wiora ausdrückt.<sup>21)</sup> v. Arnim wußte ebenfalls davon.<sup>22)</sup> Es hat jedoch diese Funktion keiner anderen Liedgattung anvertraut. Der Schlager ist funktionslos. Gerade deshalb kann das Volkslied auch aus einem zweiten Dasein heraus zum Leben erwachen, und zwar zu einem solchen Leben, zu einem solchen Sein, mit dem sich der Mensch der

14) Herder JvM Bd.4 'Ossian' s.25

15) Maceina s.12, 14 "Das singende Volk verhält sich zum Sein nicht kritisch fragend, sondern erlebt es unmittelbar.

16) Wiora eVL s.60; "Das gute Volkslied ist Ausdruck heiler Menschen. Solches Singen gehört zu den Handlungen, in denen sich der Mensch zum Menschen bildet." Ähnlich Böckel Psych. s.184.

17) Müller-Blattau dVL s.150

18) Böckel Psych. s.206, 208

19) Tobler AppZ. s.3; Becker-Bender s.60; Gassmann s. VII f

20) Bindung an die Gemeinschaft und Bindung an die Tradition kennzeichnen geradezu die kulturellen Äußerungen des Volkslebens. Vgl. Weiss s.9ff (11).

21) Wiora VL heute, s.14ff

22) 'Von Volksliedern', Wdh. I s.435ff (450, 452); ebenso Zuccalmaglio in Kr.Z. II, Vorwort.



Gegenwart zu identifizieren vermag. Das hat vor allem Wiora immer wieder betont.<sup>1)</sup> Es kann auch heute noch Allgemein-Menschliches aussprechen und das Allgemein-Menschliche ansprechen.

### III Die äußerliche Kollektivität:

Sie lehnt sich nicht so sehr an den Inhalt wie an die Form des Liedes. Beim Volkslied handelt es sich vielfach nicht um ein bewußtes Überführen eines Erlebnisses in dichterische Gestalt, sondern häufig um unbewußtes Einprägen erlebter Inhalte in schon vorhandene Formgestalten. Die schöpferische Kraft liegt dann nicht ausschließlich im Hervorbringen neuer Gebilde, sondern in der Ursprünglichkeit, Lebendigkeit, Irrationalität der innerhalb des Gegebenen spielenden Variationskräfte<sup>2)</sup>, kurz: Im Gegensatz zum innerlichen Kollektivbegriff handelt der äußere vom Handwerkszeug des Urhebers, das seine Spuren im Lied hinterläßt.<sup>3)</sup> Er handelt vom Stil, der Manier des Liedes, den immer wiederkehrenden festen Bestandteilen und dem Zersingen, Zurechtsingen und Umsingen, die den kollektiven äußeren Charakter des Liedes bestimmen.

#### A) Stil und Manier:

1. Der Stil und die Manier entsprechen der Mündlichkeit der Ausführung und Fortpflanzung. Das Lied ist einfacher angelegt als das Lied der Hochkunst, es ist ins Einfache gesteigert.<sup>4)</sup> Modelle und Muster, Variation, Parallelismen und feste Beiwörter sind dabei Hilfsmittel des Sängers. Das Volkslied strebt nach Vereinheitlichung; es

1) Wiora, Untergang s. 19. Vgl. auch Waldmann in VL Heute s.41

2) Dessauer s. 93ff.

3) Das beginnt schon bei der Sprache. Sie ist ja keineswegs Erzeugnis des individuellen schöpferischen Geistes; lediglich ihr bestimmtes Bewegen innerhalb eines vom Schöpfer gezogenen Raumes erfüllt diese Voraussetzung. Und wie der Dichter das einzelne Wort nicht selbst schafft, so übernimmt der Volksliedsänger aus dem Schatz der Sprache, den Jahrtausende gebildet haben, oft ganze Wortfolgen. Ralph Vaughan-Williams sagt: (Enc. Brit. Art. Folk-Song) No one insists that some individual must have invented every word of our language. Who invented 'father' or 'plough' or 'sun' or any other of the words that belong to primitive life? If we admit communal authorship in our language, it is not even more probable in such an intangible matter as music? Solche Wörter und Wortfolgen sind schon vorgedacht. Man kann auch sagen, sie denken sich selbst. Sie vermögen über den vom Verfasser hineingelegten Sinn hinauszugehen und unend-

will in einem Zuge durchgesungen sein. Also entstehen wörtliche und rhythmische Plastizität, beliebte Alliterationen wie 'Leber/Lunge' <sup>6)</sup>, Reimbindungen wie 'Herz/Schmerz', 'Held/Geld', 'meiden/Leiden', 'balde/Walde' <sup>7)</sup>, logische tonartliche Beziehungen der melodischen Schwerpunkte und Periodenschlüsse <sup>8)</sup>. Konkretes Erzählen, nicht abstraktes Denken beherrschen den Text. <sup>9)</sup> In der Weise ist die Dominante als Frage, die Tonika als Antwort die nächstliegende Beziehung; eine ebenfalls gebräuchliche Wendung die der Subdominante zur Tonika. Aller Zierat scheidet aus: Ziernoten, Vorschläge, Pralltriller entfallen. <sup>10)</sup>

Manche nicht anders als manieristisch zu nennende Merkmale treten auf. Oft wird der Gesang bei jeder Strophe durch gesprochene Worte unterbrochen <sup>11)</sup>. Der Sänger singt weiter nicht vom 'roten Mündlein', sondern vom 'Mündlein rot', auch eine andere Art altertümlichen Satzbaues ist ziemlich häufig: 'ich het mir ein Apfel was hübsch und rot' <sup>12)</sup>. Die Verszeilen sind vielfach gleichartig gebaut: Vierheber mit oder ohne Auftakt und mit ein- oder mehrsilbigen Endungen, gepaarte Reime, gleichmäßige Laufzeilen und starke Verwendung von reimlosen Zeilen. <sup>13)</sup> Beliebt ist das sog. Anbinden, bei dem ein Strophenteil in wörtlicher Wiederholung den Anknüpfungspunkt für das weitere Geschehen bildet. <sup>14)</sup>

---

.. liche Weiten zu eröffnen. Vgl dazu auch Neumann-Duesberg SpriR s. 70 und Hubmann RdsG s. 24f.

4) vgl. oben Seite 75 Anm.1

6) Herder JvM Bd. 4 'Stimmen der Völker' s. 239 (Chevy-Jagd) und DVL Nr. 68 1(1) 27.

7) J.Meier Ball. I s. 29

8) vgl. J.Meier KuVL s. 33ff.

9) Wilhelm Grimm 'Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen', Heidelberg 1811, s. XXX f. schreibt: "Was wir überhaupt in all diesen Liedern lieben, das ist die Lust des Herzens, die darin spricht, die trauert oder sich freut. Wir müssen sie als das Höchste achten, weil aus ihr allein entspringt, was man durch Leben, Wahrheit, Schönheit, Poesie, oder sonst, ausdrücken will. Das ist der große Unterschied der Volksdichtung von der Kunst, daß sie keine Wüsten kennt, sondern die ganze Welt grün, frisch und entzündet glaubt von Poesie, daß sie weiß, es werde doch alles von dem Himmel umfaßt und nichts sey ungezählt; auch kein Haar auf dem Haupt. Darum sagt sie nichts, als was nothwendig, was wirklich bezeichnet, und verschmäh't allen äusseren Glanz, (wie die singenden Vögel einfarbig sind); darum ist sie auch unbekümmert um den Zusammenhang, abgebrochen, und fällt doch nie heraus."

10) vgl. Meyer ObdtZsfVkd 4(1930) s. 44

11) vgl. EB II Nr. 725 und 726 und E.Seemann 'Malcher's.436

12) J.Meier Ball. I s. 30

./.

So entstehen nicht nur Stilmerkmale, sondern auch Volksliedstile. <sup>15)</sup> Man denke an das Schnadahüpferl mit seiner auf Dreiklangsformen und dreiteiligen Tanzrhythmen aufgebauten, sich öffnenden und schließenden Zeilenmelodie. Man denke weiter an variable Strophenlieder, an das stichiche Lied mit gleichmäßiger oder freier Zeilenkette, das litaneiförmige Lied, die melismatische Singweise, die Wiederholung des Vordersatzes eines Liedes in der Unterquinte verbunden mit Tönen im Fünftonsystem meist am Schluß im alten ungarischen Volkslied, die Quintstruktur  $A^5A^5AA$  oder  $A^5B^5AB$ , die kleine Quintstruktur  $A^5BAB$  und die Melodien ohne Parallelismus, wie sie Kodály unterscheidet <sup>16)</sup>, den neuen ungarischen Volksliedstil ABBA <sup>17)</sup> und AABA <sup>18)</sup> mit demselben Prinzip der symmetrischen Abwechslung zweier höher und zweier tieferliegender Melodiezeilen in Pentatonik und Quintstruktur, oder an das Schwell- und Gerüstlied. Beispiel eines Schwellliedes ist "Es eilt eine Katz aus dem Wald herbei und es biß die Katz die Maus, die Maus das Korn etc. ad infinitum." <sup>19)</sup> Die Gerüststrophenkette kennen wir in solchen Liedern, in denen nacheinander verschiedene Personen oder Dinge auftreten, die ebenfalls ins Unendliche weitergesponnen werden können, aber keine Wiederholung in schwellender Weise erleben, sondern ihr isoliertes Dasein nur in jeweils einem Vers oder einer Strophe führen. Erinnerung sei an das weitverbreitete Lied vom Bruder Malcher <sup>20)</sup>, der in Dutzenden Strophen Reitzug

13) J.Meier Ball. I s. 29

14) So heißt es im 'Schloß in Österreich' DVL 24 3(27):

4. Sein Vater zu den Herren gieng:

'gebt loß uns den Gefangen!

dreyhundert Gülden die wollen wir euch geben  
wol für des Knaben Leben.

5. 'Dreyhundert Gülden die helfen euch nicht,  
der Knab und der muß sterben;  
er trägt eine güldene Ketten am Hals,  
die bringt jhn umb das Leben!'

6. Tregt er ein güldene Ketten am Hals . . etc.

15) vgl. auch Danckert s. 5ff, 54ff; Wiora EuVM s. 112

16) Kodály s. 24ff, 57ff.

17) Bartók s. 4

18) Bartók s. 6of.

19) E.Seemann in JbfVLF 8, s. 142ff(196). Vgl. auch "Wenn i afang hause" und "Ei, was bin i für e lustiger Buo" bei E.Seemann VL Nr. 44 und 45

20) Seemann, Bruder Malcher

und Bewaffnung, Montur und sonstige Bekleidung in wunderlicher Weise zusammengestellt erhält. Solche Lieder sind Einladung an das Improvisationstalent der Sänger, sich im Erfinden neuer Ausrüstungsgegenstände wie Bienenkorb als Tschako <sup>1)</sup>, stumpfes Taschenmesser als Schwert, frei zu tummeln. Das gleiche gilt für die schon erwähnte Pastorenkuh und ihre Bestandteile.<sup>2)</sup>

2. Der Lauf der Zeiten versteht solche Stile zu wandeln. Vor allem gefällt in der neueren Zeit die Länge der alten Lieder und Balladen nicht mehr. Das Volk schafft sich daher Kurzformen. So hat es sich in ca. 700 Jahren aus der mindestens 30 Strophen langen "Frau von Weissenburg"<sup>3)</sup> eine Kurzfassung von ca. 12 Strophen zurechtgesungen.<sup>4)</sup> Ferner paßt das Volk die innere Form eines Liedes an den jeweiligen Zeitgeschmack an. Die Linde, unter der die Liebenden im älteren Tagelied ruhen und das Vögelein, das sie zum Scheiden mahnt, wird in der höfischen Zeit zur Burg und zum Wächter. Aus dem Ritter Ulinger der höfischen Sphäre wird der Fähnrich und die wunderschöne Anna, die in die bürgerliche Umgebung passen.<sup>5)</sup> Eine Fassung des "Kindes von 7 Jahren"<sup>6)</sup> verwandelt ebenfalls die hocharistokratische Welt des Liedes, in dem die Mutter Tonnen Goldes als Lösegeld versprochen hatte, in die bauerliche Welt. Als dort die Mutter von der Gefangennahme ihres Kindes hört, 'schmiert sie sich ihre Stiefel und eilt ihrem Kindlein zu' <sup>7)</sup>.

Solche Stilveränderungen brauchen nicht jedes Lied zu treffen, sie sind aber recht häufig.

- B) Stereotype Formeln, Symbolik, Floskeln, Typik, Formelhaftigkeit:

Zum Handwerkszeug, das etwas über den Stil und die Manier hinausgeht, gehören die inhaltlichen Floskeln<sup>8)</sup>, die sprachlichen Symbole, die typischen Figuren und Be-

1) Vgl. Seemann - 'Malcher'

2) Wehrhan S.1ff

3) DVL Nr.30

4) J.Meier Ball.I S.217f

5) DVL Nr.41

6) DVL Nr.23 3(F) Str. 3

7) Weitere Beispiele s.J.Meier Ball.I S.32f

8) Solche Phrasen sind zwar in jeder "Sprache" zu finden, sei es im Juristen-, Zeitungs- oder Politikerdeutsch. Sie reichen von der Wendung 'Aus gut unterrichteten Kreisen verlautet' bis zur 'Inangriffnahme einer Arbeit auf dem öffentlichen Sektor'. Beim Volkslied jedoch sind sie umfassender und werden noch floskelhafter angewendet. Vgl. Weiss S.247ff, vor allem aber die umfangreiche Arbeit von Daur S.1ff.

schreibungsweisen, die wir, obwohl sie zum Grenzgebiet zwischen innerer und äußerer Kollektivität gehören, hierherzählen wollen, weil sie Bestandteil des Handwerkszeugs des Sängers sind. Dazu gehören auch die Liedanfänge und Liedschlüsse, kurz alles das, was die Volkskunde unter Formelhaftigkeit und Typik zusammenzufassen pflegt. Immer verwenden die Sänger dieselben Beiworte. Sie singen von grüner Heide<sup>1)</sup>, von hohem Berg, tiefem Tal, Mündlein rot<sup>2)</sup>, vom Reiter gut, vom Kaufmann reich, vom stolzen Jäger. Die schwarzbraune Farbe hat es ihnen angetan. Sie zieht sich vom schwarzbraunen Mägdelein<sup>3)</sup> über die schwarzbraune Hexe<sup>4)</sup> die schwarzbraunen Augen<sup>5)</sup> bis zum schwarzbraunen Mündelein<sup>6)</sup> und zur schwarzbraunen Kuh<sup>7)</sup>. Sie singen vom roten Gold<sup>8)</sup>, vom treuen Lieb, vom kühnen Helden, auch wenn an der betreffenden Stelle der Held gerade nicht kühn und der Liebste gerade nicht treu ist<sup>9)</sup>. Sie singen von den weißen Händen, gleichgültig ob das Mädchen gerade schwere oder schmutzige Arbeit verrichtet oder ob sie gar dem Mohren zugehören, wie im slavischen Volkslied<sup>10)</sup>.

Dann fällt die Gleichheit der Anfangs- und Schlußstrophen auf. 11) Unzählige Volkslieder beginnen:

"Was wollen wir aber singen und heben an" 12)

"Ich verkund euch neue Mere" 13)

"Ich weiß mir . ." 14)

"Bie vrie ischt auf . . Margreatizle 15), Hanshel" 16),  
oder wessen der Sänger sonst gerade gedenken will. 17)

1) DVL Nr. 6 2(B) Str. 5, Str. 15; EB III s. 231; EB I.Nr. 98 Str. 2; EB III Nr. 1443 Str. 1; EB III Nr. 1448 Str. 1; EB III Nr. 1454 Str. 1,5; Wdh II, 47 Str. 1; Wdh II 48f Str. 3; Wdh III 81f Str. 8.

2) J.Meier Ball. I s. 29

3) EB II Nr. 450 Str. 1; EB III Nr. 1439 Str. 2; EB III Nr. 1513 Str. 4

4) EB I Nr. 19

5) DVL Nr. 24 3(27) Str. 11; DVL Nr. 73 4(53) Str. 4; DVL Nr. 85 2(84) Str. 3; EB I Nr. 148 b Str. 3

6) DVL Nr. 79 1(10) Str. 4

7) EB II Nr. 1014 Anm.; Wdh. I 163f Str. 6

8) EB II Nr. 433 Str. 2; EB II Nr. 434; EB II Nr. 458; DVL 20 7b(280) Str. 19

9) "Es ging ein treu verliebtes Paar  
im grünen Wald spazieren,  
Der Jüngling, der ihr untreu war,

Wollt sie im Wald verführen." (J.Meier Ball. I s. 29)

10) J.Meier AfLuVD 1 (1949) s. 177ff(178) und Volksepos s.15f  
11) vgl über Eingangsformeln auch Drüner s. 74ff.

12) DVL Nr. 31 Str.1; EB III 1535 Str. 1; DVL Nr. 64 Str.1  
DVL Nr. 30 3(Ba) Str. 1; j. Meier Bergreihen s. 48,92



Unzählige Volkslieder schließen mit:

"Wer ist's, der uns dies Liedlein sang?"<sup>18)</sup>

Damit aber nicht genug. Die Formeln ergreifen nicht nur den Liedanfang oder -schluß, sie schleichen sich mit Vorliebe dort ein, wo gleiche Gelegenheit den Sänger zu gleicher Beschreibung ermuntern:

"Steh auf, steh auf, lieber Reitknecht mein,  
Sattle mir und dir zwey Pferd.  
Wir wollen reiten bei Tag und Nacht,  
Bis wir den Traum erfahren." <sup>19)</sup>

zieht sich durch eine Reihe von Volksliedern. Darüber hinaus lehnt sich die erste Zeile dieser Formel selbst an ähnliche auszufüllende Gerüste an:

"Ach Küchenjunge, lieber Küchenjunge mein"<sup>20)</sup>

"Ach Liebster, Vielgeliebter mein"<sup>21)</sup>

sind die Vorlagen. Dasselbe gilt für die Frageformel:

"Was zog er ab vom Finger?"<sup>22)</sup>

"Was nahm sie von ihrem Haupte?"<sup>23)</sup>

Samt den Antworten erscheint die Frage:

"Was zog er aus dem Busen (Tasche, Scheide) raus?  
Ein Messer war scharf und spitz."

in fast allen Fassungen des "Eifersüchtigen Knaben"<sup>24)</sup>, in

... Wehrhan s.47

13) DVL Nr.14 Str.1; EvKGB Nr.16

14) EB III Nr.166o Str.1; EB I Nr.143 Str.1; EB II Nr.445 Str.1

15) DVL Nr.59

16) DVL Nr.58,2

17) DVL Nr.57,4b; DVL Nr.4, Nr.81, 82, 84. Vgl.auch das "Come all ye" im Cowboy-Lied - Lomax Enc.Brit."Folksong".

18) J.Meier, Ball.Nr.19A 17; 64 F 12; Bergreihen s.51; EB II Nr.328 Str.8; EB I Nr.135a Str.11,12; EB I Nr.141a Str.12; Wdh II 186.

19) Graf und Nonne, J.Meier Nr.27 A6; Ritter und Magd, DVL Nr.55 3 (11) Str.1o; Steutlinger DVL Nr.31 Str.2; Fritsche Wdh I 286; Frau von Weissenburg DVL Nr.3o 1 (Cb) Str.8, 2(A) Str.8, 3(Ba) Str.3, 4(D) Str.5 und 1o; Ulinger, J.Meier, Ball.17 F 19; Die drei Landesherrn, J.Meier, Ball.18 Str.1o; Wiedersehen an der Bahre DVL Nr.56 3b(1o2) Str.3; Blutiges Gericht DVL Nr.7o 1(A) Str.2.

20) DVL Nr.6 2(B) Str.11

21) DVL Nr.6, 4b (Na) Str.2,3,4,8,1o,17; DVL Nr.24, 3 (27) Str.4,13; DVL Nr.55, 3 (11) Str.6,8,1o,12.

22) DVL 2o, 5 (224) Str.15

23) DVL 2o, 5 (224) Str.14      24) J.Meier, Ball. Nr.2o

den "Sieben Mühlen"<sup>1)</sup>, im "Sangeslohn"<sup>2)</sup>, in der "Frau von Weissenburg"<sup>3)</sup>, in der "Wette"<sup>4)</sup>, im "Gerächten Bruder"<sup>5)</sup>, in der "Rheinbraut"<sup>6)</sup> und im viel jüngeren "Es ging einst ein verliebtes Paar"<sup>7)</sup>. Die Frage:

"Was zog er ab dem Fingerlein?  
Ein goldenes Ringelein."

ist im "Eifersichtigen Knaben"<sup>8)</sup>, im "Sangeslohn"<sup>9)</sup>, in der "Frau von Weissenburg"<sup>10)</sup>, in den "Königskindern"<sup>11)</sup> und im "Nachtjäger"<sup>12)</sup> zu Hause.

Geht das Mädchen spazieren, antwortet sie in den "Königskindern"

"Ach Mutter, Liebste Mutter  
Mir tut der Kopf so weh;  
Ich möchte spazierengehn  
Hinaus an die blaue See."<sup>13)</sup>

und in der "Reichen Jüdin"

"Ach Mutter, liebe Mutter  
Mein Kopf tut mir so weh;  
Laß mich eine kleine Weile  
Spazieren auf grüner Heide  
Bis daß mir besser wird."<sup>14)</sup>

Oft stellt der Sänger die Hauptfigur mit der Formel vor:

"Die ein, die heißet Elisabeth,  
Die andere Bernharda mein (sie gehört ihm aber nicht,  
Die dritte will ich nicht nennen, trotz des "mein")  
Die sollte mein eigen sein."<sup>15)</sup>

Typische Wanderstrophen werden eingefügt, wo es dem Sänger gerade paßt:<sup>16)</sup>

- 1) J.Meier, Ball.Nr.16 Vers 8
- 2) J.Meier, Ball.Nr.19 A 14
- 3) J.Meier, Ball.Nr.30 A 22, B 15, C 9, D 10
- 4) J.Meier, Ball.Nr.49 Vers 18
- 5) DVL Nr.28, 1 A Str.8
- 6) J.Meier, Ball.Nr.87 A 14, B 9
- 7) J.Meier, VLstud. s.107 Str.5
- 8) J.Meier, Ball.Nr.20, A 6, B 5, C 11, E 7
- 9) J.Meier, Ball.Nr.19, A 11
- 10) J.Meier, Ball.Nr.30, A 23
- 11) DVL Nr.20, 8 (304) Str.9
- 12) J.Meier, Ball.Nr.92, A 15
- 13) DVL 20, 8 (304) Str.2
- 14) EB I Nr.98 c Str.2
- 15) Wdh I 102 Str.1, 337f; J.Meier, Ball.Nr.64 F 14 und wo sie der Sänger als Anhängsel verwendet und Nr.80 B 4, wo der Sänger damit einen Baum vorstellt.
- 16) Vgl. dazu auch J.Meier KiVM s.CIV

"Sterb ich denn, so bin ich todt  
So gräbt man mich mit Röselein roth" <sup>1)</sup>

"U' wenn der Himmel papyrige wär  
Und e jede Stern e Schryber wär  
U' jedere Schryber hätt sibe, sibe Händ, <sup>2)</sup>  
Si schriebe doch alli mir Liebi kes End!" <sup>2)</sup>

"Über zwei Berg und auch tiefe Tal  
Da läuft ein schnelles Wasser,  
Und wer sein Lieblein nicht länger haben will,  
Der kanns ja lassen,  
Ja lassen." <sup>3)</sup>

"Ach scheiden, immer scheiden  
Und wer hat dich erdacht?  
Du hast mir mein jung Herze  
Aus Freuden ins Trauern gebracht." <sup>4)</sup>

Der Verführer oder Mörder breitet mit Vorliebe seinen Mantel ins Gras, um sich mit dem Liebchen oder Opfer darauf zu setzen. Das tut der edle Ritter <sup>5)</sup>, alle mit der blutrünstigen Ulinger-Sage <sup>6)</sup> verbundenen Gestalten, der Ridder im "Sangeslohn" <sup>7)</sup>, der Ziegler in der "Graserin", <sup>8)</sup> der Schreiber, <sup>9)</sup> immer packt der Reiter die Verführte beim Gürtelschloß, Rock oder Schopf und schwingt sie sich auf sein Roß, mag es nun Ulinger sein, <sup>10)</sup> der Bruder der "Wiedergefundenen Schwester", <sup>11)</sup> der Herr in der "Nähterin" <sup>12)</sup> oder gar der Teufel in der "Pfaffendirne". <sup>13)</sup> Hauptsache, er ist beritten, und die Verbindung von der Fabel zur Formel ist geschlagen. Will der Reiter bei der Wirtin ein, so ist die stereotype Frage:

"Frau Wirtin, habt ihr nicht so viel Gewalt <sup>14)</sup>  
daß ihr einen Fuhrmann über Nacht behalt?" <sup>14)</sup>

Haucht der Sterbende sein Leben aus, so fließen ihm die

- 1) EB II Nr.500 Str.4 und weitere Nachweise.
- 2) J.Meier, Ball.Nr.70, 11 und Frommann 'Die deutschen Mundarten' Nürnberg 1854 Bd.6 s.221ff bringen diese Wanderstrophe, die wohl jüdischer Herkunft ist.
- 3) J.Meier, Ball.Nr.78, B 11, C 13
- 4) J.Meier, Ball. I s.28
- 5) J.Meier, Ball.Nr.13, 3; EB I Nr.34 Str.3
- 6) J.Meier, Ball.Nr.17, C 10, D Zeile 41, F 9, G 3, I 5  
Vgl. EB I Nr.41, 42.
- 7) J.Meier, Ball.Nr.19, B 10
- 8) J.Meier, Ball.Nr.64, A 2
- 9) J.Meier, Ball.Nr.64, B 2
- 10) J.Meier, Ball.Nr.17, E 3, F 4, I 3
- 11) DVL Nr.72, 1b (24) Str.15
- 12) DVL Nr.8, 1 (A) Str.4
- 13) J.Meier, Ball.Nr.90, B 6, D 6
- 14) EB I Nr.148 a Str.2; EB I Nr.57 b Str.4

Testamentsstrophen zu <sup>1)</sup>, wird der Mörder zur Rede gestellt, geschieht das mit stereotypen Fragen, auf die stereotype Antworten kommen.<sup>2)</sup> Abschiedslieder beginnen häufig mit

" . . . ich muß dich lassen!" <sup>3)</sup>

Um eine Vielzahl stereotyper Liedanfänge zu erfahren, genügt ein Blick ins alphabetische Inhaltsverzeichnis von Erk-Böhme. Unzählige Male beginnen die Lieder mit:

"Es ritt ein Jäger" oder "Es jagt ein Jäger" etc.

Einen Schritt weiter treffen wir die oft floskelhaft auftretenden sprachlichen Symbole, Gegenstände oder Zahlen. Handelt das Lied von Liebe, stößt man bestimmt auf die Nachtigall, und wo diese ist, ist der 'tausendfache Gruß' ans Liebchen nicht weit.<sup>5)</sup> Geht es um ein verführtes Mädchen, so wächst die Hasel nahe am Wege.<sup>6)</sup> Unzählige Male singen die Lieder von Lilien auf dem Grab, von Rosen, Lorbeer, Muskat, Thymian und Rosmarin.

Eine ähnliche Rolle spielt die Zahlensymbolik. Die Primzahlen, vor allem die 3 und die 7, bewahren auch im Volkslied ihren Ruf als magische Zahlen. Das geht von den drei Sternen<sup>7)</sup>, drei Reitern, drei Brüdern, drei Schwestern, drei Lilien<sup>8)</sup>, sieben Söhnen,<sup>9)</sup> drei Gänsen,<sup>10)</sup> drei Franzosen,<sup>11)</sup> drei Fürsten,<sup>12)</sup> drei Laub,<sup>13)</sup> drei Strümpfen,<sup>14)</sup> drei Rosen,<sup>15)</sup> drei Tauben,<sup>16)</sup> drei Würfeln,<sup>17)</sup> drei Mördern<sup>18)</sup> bis zu den sieben Jahren im Lied vom treuen Knaben,<sup>19)</sup> das später in den vielgesungenen treuen Husaren übergegangen ist.<sup>20)</sup>

- 
- 1) 'Schlangenköchin', J.Meier, Ball.Nr.85 A 7-11; B 6-7; 'Steutlinger', Nr.31 8-10; 'Frau von Weissenburg' Nr.30 D 6-9.  
2) 'Ulinger', J.Meier, Ball.Nr.17 G 19ff, H 7ff; 'Die drei Landesherrn' Nr.18 Str.7ff.  
3) Ob das Isaac'sche Lied die Quelle ist, wissen wir nicht. Vgl. EB II Nr.743  
5) J.Meier, Tabelle II, 4 Str.6; 6 Str.3; EB II Nr.492, 562, 597.  
6) Hildebrand s.106; J.Meier, Ball.Nr.17 E 4  
7) J.Meier, Ball.Nr.20  
8) EB II Nr.740  
9) EB III Nr.1890  
10) EB III Nr.1785  
11) Kr.Z. I Nr.41  
12) EB II Nr.266  
13) EB II Nr. 404  
14) EB III s.294  
15) EB II Nr.897B  
16) EB II Nr. 662  
17) EB III Nr.1773  
18) EB I Nr.57c  
19) J.Meier, Ball.Nr.71. J.Meier bezeichnet es als das meistgesungenste Volkslied in Deutschland. Das DVA besitzt über 1000 Fassungen.  
20) Vgl. die Texte bei J.Meier, Ball.Nr.71

Personen und ihr Handeln sind immer typenbezogen. Wir finden den Typus der Stiefmutter, die immer böse ist, den Typus der Waisen, die immer gut sind, den Typus des Jägers, der immer siegreicher Verführer oder Retter aus Not ist, und wir finden den Typus des Königs. Diese Typen sind keine individuellen Gestalten, sie sind abstrakt, kollektiv, objektiv und können fast beliebig ausgewechselt werden.<sup>1)</sup> Es ist schon höchst selten, daß sich bestimmte Namen auf immer mit einem Lied verbunden haben. Hildebrand,<sup>2)</sup> Dietrich von Bern,<sup>3)</sup> Tannhäuser<sup>4)</sup> sind Ausnahmen, denn andere große europäische Sagengestalten wie Wolddietrich, Hilde, Gudrun, Tristan und Isolde haben lediglich abstrakte, typisierte Erinnerungen hinterlassen, dazu noch meist nur in Randgebieten und Rückzugszonen wie der Gottschee.<sup>5)</sup> Andere Personen, die noch mit Namen gekennzeichnet sind - der Herr von Falkenstein,<sup>6)</sup> die Frau von Weissenburg,<sup>7)</sup> Graf Friedrich,<sup>8)</sup> Ulinger,<sup>9)</sup> Steutlinger<sup>10)</sup> treten so selten auf, daß sie neben der Zahl der typisierten Könige, Markgrafen, Grafen, Ritter, Knechte, Jungfern, Mägde, Jäger, Schneider, Schreiber und Bauern kaum ins Gewicht fallen. Sie handeln im übrigen so typenbezogen, daß sich der Volksmund in dem halben Jahrtausend, das diese Lieder durchlebt haben,<sup>11)</sup> daran gemacht hat, jeden Rest an Eigenart zu eliminieren, die Figuren zu verwandeln und verschwinden zu lassen.<sup>12)</sup> In noch kürzerer Zeit hat der Volksmund die allerdings weder in einer Ballade vorkommenden noch historisch bedeutsamen Namen "Lüthi" und "Hammer" aus dem Original des Rigiliedes hinausgesungen.<sup>13)</sup> Ein halbes Jahrhundert hatte genügt, den Namen "Hammer" so gut wie ganz verschwinden zu lassen, während der doch etwas geläufigere Name "Lüthi"<sup>14)</sup> zunächst nur in "Lütti", "Ludi",<sup>15)</sup> "Lonzi"<sup>16)</sup>

1) Wenn wir an bestimmte Typen, Typen des Alten, des Bösen denken, gleichen diese Typen den Archetypen des kollektiven Unterbewußtseins i.S. C.G.Jungs.

2) DVL Nr. 1

3) DVL Nr. 2

4) DVL Nr. 9

5) Vgl. DVL Nr. 3, 4, 5, 6

6) DVL Nr. 21

7) DVL Nr. 39

8) J.Meier, Ball. Nr. 33

9) J.Meier, Ball. Nr. 17

10) DVL Nr. 31

11) J.Meier, Ball. I s. 237, 235

12) Vgl. die versch. Fassungen des Ulinger, J.Meier, Ball. Nr. 17, der Frau v. Weissenburg Nr. 30, des Grafen Friedrich Nr. 33

13) Max Lüthi, Das Volksmärchen s. 37, 56, 74

14) vgl. Gassmann s. 12

15) Gassmann Nr. 3/6 und weiter Nr. 6/8, 16/5, 22/4, 25/7.

16) Gassmann Nr. 17/6



verwandelt wurde und von da aus schließlich den beliebig auswechselbaren "Mänzi", "Roni", "Seebi", <sup>1)</sup> "Fritzli" <sup>2)</sup> und "Hansli" <sup>3)</sup> Platz gemacht hatte.

Hier vor allem zeigt sich die Verwandtschaft des Volkslieds mit dem Märchen. Was Lüthi zum Volksmärchen sagt, <sup>4)</sup> seine Darstellung der Isolation und Allverbundenheit können ohne Bedenken hierher übertragen werden. Die Figuren haben keine Beziehung zur Vor- und Nachwelt, keine Beziehung zur Zeit, keine Innenwelt, keine Umwelt; es bestätigt sich, was John Meier ausgeführt hat. Wenn es das Ziel des Kunstdichters ist, eine spezielle Situation zu schaffen, so ist es das Ziel des Volksdichters, eine allgemeine, typisierte Situation vorzustellen. <sup>5)</sup> Die Personen handeln in solchen Situationen kaum wie denkende Menschen. Man erinnere sich nur an die vielen Proben, die mancher Held eines Liedes zu bestehen hat. <sup>6)</sup> Er lernt nie aus seinem Tun. Er verhält sich das zweite Mal genau so traumwandlerisch wie beim ersten Mal. Er wiederholt alle vorherigen Fehler. Er hat alles vergessen und nichts hinzugelernt. Man weiß schon im voraus, wie die Geschichte ausgehen wird, wenn nicht ein deus ex machina erscheint, der dann aber ebenso dem Typenzwang unterliegt.

Neben den typisierten Personen erscheinen die typisierten inhaltlichen Motive: das verlassene Mädchen, der ungetreue Liebhaber, die Liebesproben, die Sehnsucht nach der Heimat und auch die schon erwähnten gemeineuropäischen Stoffe Wolf-dietrich, Hero und Leander, Pyramus und Thisbe, Heinrich von Morungen, Tannhäuser, Blaubart-Ulinger.

Der Sänger bekommt durch alle diese kollektiven Dinge, Formen, Floskeln, Symbole, Typen, die in Sprache und Musik auftreten, ein ungeheures Material zusammen, teils unfertiger, teils fertiger Art. Er verwendet es wie sein Werkzeug, das er zur täglichen Arbeit braucht. Er entnimmt diesem Sammelbecken größere und kleinere Vortragsteile, um seine

1) Gassmann Anm.2 auf Seite 16

2) Gassmann Nr. 18/7 und 10

3) Gassmann Nr. 19/5 und 11; 23/4.

4) Lüthi s.37,56,74

5) J.Meier KuVL s.34f

6) vgl.auch das Mädchen, das angeblich ein Rätsel zu lösen hat, in Wahrheit, ohne zu murren, deren sechzehn löst. (Kr.Z. II Nr.317; vgl.auch Nr.316).

Fabel darzustellen.<sup>1)</sup> Dies ist das Werkstattgeheimnis großer Sänger und der Schlüssel zum Wort "Der Sänger kennt keine Lieder, sondern nur Stoffe".<sup>2)</sup> Es ist der Schlüssel zu Sängern wie Avdo Mdedovic.<sup>3)</sup>

Nicht jeder Sänger geht auf die gleiche Weise an ein Lied heran, nicht jeder ist ein 'Avdo'. Aber auch bei den vielen kleinen 'Avdos' ist das Lied teils aus eigenschöpferischen, teils aus kollektiven Bestandteilen zusammengesetzt. Jeder benützt die fertig liegenden Teile, baut sie in eigenschöpferischer Weise zusammen oder schüttelt sie lediglich wie in einem Kaleidoskop durcheinander und erhält einen neuen glänzenden Teppich<sup>4)</sup> aus Mosaiksteinchen, der aber keineswegs uneinheitlich erscheint.

Das gilt auch für neu entstehende Lieder, so etwa für zahlreiche Zeilen des "Mitrowitz-Liedes".<sup>5)</sup> Als Beispiel eines solchen 'Mosaikliedes' soll neben dem schon erwähnten "Ich hört ein Sichlein rauschen"<sup>6)</sup> noch eine Fassung der "Winterrosen" stehen, die heute noch so gesungen wird, wie sie hier erscheint. Auch sie besteht Zeile für Zeile aus festgeprägten, geläufigen Formeln, so unglaublich dies erscheinen mag.<sup>7)</sup>

1. Es wolt ein megdlein Wasser holen,  
bey einem külen brunnen,  
ein schneeweis hembdlein hat sie an,  
dar durch schein jr die sonne.
2. Sie sieht sich hin sie sieht sich umb,  
sie meint sie wese alleine,  
es kompt ein ritter und sein knecht,  
er grüßet die jungfrau reine.

---

1) vgl. Böckel Psych. 34ff und Vogt-Koch Bd.1 s.281

2) J.Meier, Volksepos s.14

3) J.Meier, Ball. I s.27 fügt dem Beispiel des Minnesängers Reinhart von Westerburg, der vor dem Kaiser ein Minnelied improvisiert hatte, hinzu: "Wieviel leichter mußte es den Spielleuten fallen, die einfachen Formen des volkstümlichen Liedes mit der starken Verwendung formelhafter Wendungen im Augenblick zu gestalten."

4) Der Vergleich des Sängers mit dem teppichknüpfenden Nomaden ist durchaus zu rechtfertigen. Beide haben eine Vorstellung von dem Muster, nach dem sie arbeiten wollen und beide schaffen improvisierend in der Überlieferung.

5) Oben Seite 62

6) Oben Seite 36

7) Nachweise bei Daur s.89ff und die Fassung DVA A 129 179.

3. Gott grüsse euch zart jungfrewlein,  
was stehet jr hier alleine,  
wolt jr das jar mein schlaffbul sein,  
so zeihet mit mir heime.
4. Und ewer schlaffbul bin ich nicht,  
ich bin ein megdlein reine,  
ihr bringt mir den drey röselein rot,  
die dis jar sind gebrochen.
5. Er reit den berg und tieffen thal,  
er kundt jr keine finden,  
er reit wol für ein malerin thür,  
fraw malerin seid jr darinnen.
6. Seid jr darinnen so trett herfür,  
und malet drey rosen,  
malet mir sie hübsch und fein,  
wie sie dis jar gewachsen sein.
7. Und da die rosen gemalet waren,  
da hub er an zu singen,  
Frewe du dich feins megdlein wo du bist,  
drey rosen tu ich dir bringen.
8. das megdlein an dem laden stund,  
gar bitterlich thet sie weinen,  
Ach herr ich habs in einem schimpff geredt,  
ich meint jr find jr keine.
9. hastus in einem schimpff geredt,  
gar schimpfflich wöllen wirs wagen,  
so bist du mein, und ich bin dein  
und schlafen wir beide zusammen.
10. der uns zwey scheidt das ist der todt,  
er scheidet gar manches mündlein rot,  
er scheidet die knaben und die diren,  
er scheidet das kind aus der wiegen.

Denselben Garten, angefüllt mit bunten Steinen, besitzt auch die musikalische Seite des Volksliedes. "Von den Tausenden von Melodien, die im Deutschen Liederhort, in landschaftlichen Ausgaben, in handschriftlichen Aufzeichnungen vorliegen, ist nur ein Teil durch Neuschöpfung im engeren Sinne entstanden, der größere Teil aber vermutlich durch Umbildung und Verwandlung, durch Zersingen und Vermischen, durch Ausgestaltung von Formeln und Anknüpfung an Teile älterer Weisen."<sup>1)</sup>

Wenn auch noch vieles auf dem Gebiet des Formelhaften im einzelnen umstritten ist, so ist doch allgemein anerkannt und mit dieser Feststellung wollen wir die Formeln und Floskeln verlassen, daß das Volkslied nicht nur einzelne Formen

---

1) so Wiora JbVVLf 7 s.128ff (198); vgl. auch Drüner s.74ff 93ff, 103ff, 108ff.

und Typen isoliert, verschwinden läßt, neue Motive einführt, alte Motive in ihrem Sinngehalt nicht mehr erfaßt, sie vertauscht <sup>1)</sup>, als blinde Motive <sup>2)</sup> weiterlaufen läßt, sie umbiegt und zu neuen Formeln abschleift, kurz, mit ihnen spielt, sondern daß das Volkslied überhaupt aus einem Bestand von typisch gewordenen Gestalten, Formen, Floskeln und Motiven sich ernährt <sup>3)</sup> und daß diese Teile zusammen mit dem Stil und der Manier die oft ererbte Mosaiktechnik des Sängers unterstützen und die Lieder formen helfen.

### C) Zersingen, Zurechtsingen, Umsingen:

#### 1. Vorbemerkung:

Ein Zeuge weiß zuweilen nicht mehr das, was seine Augen gesehen haben, ein Dolmetscher übersetzt zuweilen nicht mehr das, was seine Ohren gehört haben; sie geben beide wieder, was sie aufgenommen zu haben glauben. Warum also sollte ein Volksliedsänger ein Lied so wiedergeben, wie es der Verfasser gedichtet und komponiert hat? <sup>4)</sup> Er vermöchte es zumeist gar nicht, wenn er es auch wollte.

Er wird es allenfalls dort tun können, wo das Lied seinen eigenen Bedürfnissen, seinem Geist und Vermögen, der mündlichen Übertragungsweise und der Erzählfähigkeit entspricht, wenn es vom Verfasser sozusagen "mundgerecht" gereicht wird. <sup>5)</sup> Die volkscundliche Erfahrung zeigt nun, daß es nur wenige solcher mundgerecht gereicher Lieder gibt. Der Sänger singt daher so gut wie alles um.

Wir haben schon gehört, daß der Volksmund sich in den 700 Jahren, die die Ballade von der 'Frau von Weissenburg' schon lebt, die ursprünglich längere Fassung in eine

---

1) J. Meier VLstud. s. 143; vgl. auch J. Meier JbFVLF 8, s. 31ff.

2) J. Meier VLstud. s. 134

3) vgl. dazu J. Meier AfLuVD 1 (1949) s. 177ff und Volksepos s. 13,30 "Die Kunst des Sängers besteht nun darin, die fertigen Bildteilchen so aneinander zu reihen, wie der Lauf der Begebenheit es erfordert." Vgl. auch Lord s. 124f.

4) Ralph Vaughan-Williams sagt dazu: (Enc. Brit. "Folk-Song") 'It is well known that when a rumoured fact or story becomes spread about it is soon circulated in various altered forms and that in spite of the fact that everyone who repeats the story is anxious to repeat it correct-  
..1.

gekürzte Fassung umgesungen hat. Dieser Wandel geschieht nun nicht einmal pro Jahrhundert, so daß wir jetzt 7 Fassungen besäßen. Er geht fortlaufend vor sich. Der Sänger vollzieht ihn jedesmal, wenn er neu anhebt, er wiederholt sich nie und singt doch jedesmal dasselbe Lied. Pinck erzählt von Udils-Kättel, wie sie einmal ein Lied mit, einmal ohne Wiederholung gesungen habe. Habe er gefragt, ob da nicht zu wiederholen wäre, so wäre die Antwort gewesen: "Dos kann man" <sup>6)</sup>. Und weiter: "Der en flickt ebbs dezu und der anner läßt ebbs e weg." <sup>7)</sup> Der Sänger erweist sich eben als Herr über das Lied (das Herrenverhältnis 'John Meiers), besser über das Lied durch den Stoff, den er beherrscht. Bei jedem Singen quillt der Stoff durch eine, wenn auch vielleicht wenig geänderte, andere Form. Ein Volksliedsammler hört also jeweils nur einen Ausschnitt aus dem Leben des Liedes, einen Ausschnitt, der gestern anders geklungen hat und morgen wieder anders klingen wird. Ist das Werk der Kunstpoesie, wenn es seinen Verfasser verläßt, fertig, so beginnt das Leben eines Volksliedes überhaupt erst in diesem Augenblick. <sup>8)</sup> Dieses Leben dauert, so lange es der Volksmund singen wird. Ein Leben kann tausend Leben zählen. Das gilt buchstäblich: die wohl aus dem 16. Jahrhundert stammende Ballade vom Grafen und der Nonne lebt bis heute in beinahe 1000 Fassungen. <sup>9)</sup>

Der Volksmund bleibt aber nicht bei der Entwicklung solcher Spielformen stehen. Von dem Stilwandel, den er vornimmt, haben wir schon erfahren. Aus dem Ritterfräulein wird die Bauers Magd, aus dem Ritter der Fähnrich. Jede Generation singt die Lieder anders als die ältere.

Darüberhinaus singt der Volksmund Lieder, die auf Mädchen geschrieben sind, auf Burschen um. Historische Lieder paßt er neuen Ereignissen an. Politische Lieder

.. ly . How much more then will a song become altered by repetition when each new singer is bound only to his artistic predilections? If he thinks he can improve the song, why should he not simplify it? Thus a folk-song evolves gradually as it passes through the minds of different men and different generations.'

5) Lüthi s. 93

6) zit. Nach Wiora System.s. 169 7) Pinck-Goethe s.49

8) J.Meier Ball.I s. 34; Wiora eVL s. 38 "Werke sind fest, Weisen sind flüssig".

9) Helbron, Das Lied vom Grafen und der Nonne s. oben Seite 19 Anm. 3



des Gegners erfüllt er mit seinem eigenen Feldgeschrei, weltlichen Liedern gibt er religiösen Gehalt, Lieder mit Ähnlichkeiten in Text und Melodie verfitzt er miteinander (Kontamination), 'Kunstlieder', sofern sie geeignet sind, nimmt er auf und verleiht ihnen die Merkmale des Volksliedes.

Wiederum kommt dem Volksmund das, was wir äußere Kollektivität genannt haben, Stilmerkmale, Manier, Floskeln, Formeln, typisierter Inhalt, typisierte Personen, bei diesem kollektiven Nacheinander zu Hilfe, schleift die Fremdkörper heraus und vergrößert die kollektiven Merkmale im Verhältnis zur Umlaufdauer des Liedes. Dieser Wandel trifft vor allem die Lieder, die John Meier als 'Kunstlieder im Volksmund', wir könnten vielleicht sagen 'werdende Volkslieder', bezeichnet hat, also jenes Gut, das materiell gesehen, überwiegenden Grundschichtencharakter, die 'Eignung zum Umlauf', wie E. Seemann sagt <sup>1)</sup>, besitzt. Gerade bei ihnen schleift der Volksmund heraus, was nicht mundgerecht gereicht ist, was nicht seinem Stilbegriff entspricht.

## 2. Die verschiedenen Grade des Veränderns:

Dieses Verändern im Volksmund geschieht nun in verschiedenen Graden und in verschiedener Intensität. Es beginnt mit einfachen Fehlern des Sängers, sei es, daß er die Worte falsch verstanden, falsch gebraucht, sei es, daß er Sinnwidriges ausdrückt oder aus Mangel an Musikalität entgleist <sup>2)</sup>. Es reicht weiter vom bloßen Ändern oder Weglassen eines Wortes bis zum vollkommenen Ändern oder Auswechseln des gesamten Liedes, sei es textlich, sei es musikalisch. Der Volksmund zerstört hierbei nicht nur; er baut auch auf und reichert an.

Die Skala des Veränderns und Umwandelns gliedert man heute dreifach: Man nimmt das Zersingen als das

---

1) Seemann-Stammeler Sp. 361

2) Vgl. Wlora Syst. Anm. 5 auf S.153 und Anm. 1 auf S.128

negative<sup>1)</sup>; das Zurechtsingen als das wertneutrale Element des Veränderns und das Umsingen als Gestaltung eigenen Wertes<sup>2)</sup>.

Wenn auch die einzelnen Stadien des Veränderns in einem Liede oft die engen Grenzen jener drei Begriffe gegeneinander sprengen und sich nicht insgesamt in die eine oder die andere dieser Ordnungen zwängen lassen wollen, so soll uns die Systematik dieser drei Begriffe doch durch das Reich der möglichen Veränderungen eines Liedes durch den Volksmund führen helfen.

- 1) Friedrich Schlegel und manch anderer Forscher auf dem Gebiet der Volkskunde (etwa Walter Diener S.71) ver- meint darin das ganze Wesen des Volksliedes zu er- kennen: "Man lasse das schönste Gedicht von Gellert von einem fünfjährigen Kind auswendig lernen und hat als Ergebnis ein vortreffliches Volkslied nach dem neuesten Geschmack." (bei Levy S.370; vgl. die Mei- nung Herders zu ähnlichen Versuchen in JvM Bd.4 'Ossian' S.35).

Wir erkennen heute eine solche Betrachtung als zu eng. Das Leben des Volksliedes ist zwar zu vielseitig, um jener Ansicht völlig unrecht geben zu können, die das Zersingen besonders hervorhebt. Allein, dabei handelt es sich doch nur um einen Ausschnitt aus dem Wesen des Liedes. Was den Versuch Schlegels mit dem fünf- jährigen Kinde anlangt, glaube ich nicht, daß er ihn auch durchgeführt hat. Er würde dann nämlich sehr bald entdeckt haben, daß ein Gedicht, dessen geistiger Gehalt der Grundschrift des Kindes nicht entspricht, die Lippen dieses Kindes als sinnloses Gestammel ver- läßt und nicht als vortreffliches Volkslied nach dem neuesten Geschmack. Auch würde sich dieses Lied, so- fern man es als solches bezeichnen will, kaum aus- breiten, von Ohr zu Ohr und von Mund zu Mund fliegen, einfach weil ihm der überwiegende Grundschriften- charakter fehlt. "A tune which is only 8 bars long and which has to be repeated as often as 20 times, must have some certain peculiar qualities, if it is not to become wearisome, and we find that the best folk tunes only show their true quality after several repetitions." ..The gradual change will not ever be "a process of deterioration, because those versions of the tune which are distasteful to others will die a natural death. Here, there is a clear case of the survival of the fittest, A tune which has been handed down from father to son through many generations will represent the united imaginations of thousands of men and women through hundreds of years of evolution." (Ralph Vaughan-Williams Art. 'Folk-Song' in Enc.Brit.). Das Zersingen allein vermag also das Wesen des Volks- liedes nicht zu treffen.

- 2) Seemann-Stammmler Sp.362.

Wir trennen dabei den Text von der Weise des Volksliedes und wenden uns zunächst dem Text zu:

a) Text:

aa) Zersingen und Zurechtsingen:

Das Zersingen unterscheidet sich vom Zurechtsingen durch seinen destruktiven Charakter. Trotzdem sollen beide Begriffe gemeinsam abgehandelt werden, weil sich beide am praktischen Beispiel nur schwer trennen lassen (Ist die Veränderung "Gelt, Bonaparte" in "Gelb ohne Bart" destruktiv oder wertneutral?) und sie daher urheberrechtlich wohl auch unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt betrachtet werden müssen.

A' Fehler:

Manches Verändern eines Volksliedes hat Fehler zur Ursache. Es stellen sich Hörfehler ein, Mißverständnisse. Fehler, die Ursache weiteren Veränderns sein können, sind hier aber nicht gemeint. Hierher gehören nur Fehler, die musisch unbegabte Personen machen, also Sinnlosigkeiten und Unverständliches, was so gut wie totgeboren ist und sich nicht fortpflanzt. Man kann darüber streiten, ob solche Fehler überhaupt in die Systematik des Veränderns passen. Sie seien deshalb hier nur einführend und ohne Beispiele genannt.

B' Veränderungen, die sich nicht auf den Bestand auswirken:

Der Sänger setzt Einzelvariationen an die Stelle der vergessenen, der von ihm mißverstandenen oder der von ihm als unpassend empfundenen Teile, Einzelvariationen, die nicht totgeboren sind, sondern weiterleben.

Häufig werden gerade durch solche Veränderungen die typischen Merkmale des Volksliedstiles vom kollektiven Nacheinander eingebaut. (Marlborough wird zum Fährnrich).

Hier kann man zwei Gruppen unterscheiden:<sup>1)</sup> einmal jene Veränderungen, die zwischen den durch die Lieder

---

1) Ich folge hier im wesentlichen Dessauer S.14ff

vermittelnden Elementen und dem Vorstellungsschatz des Sängers vor sich gehen und zum anderen jene, die sich innerhalb des Lieder- und Formelschatzes des Sängers selbst abspielen. Sind es bei der ersten Gruppe die Fremdkörper im Liede, die den Anstoß zur Änderung geben, so sind es bei der zweiten gerade die vertraut klingenden Bestandteile, die den Sänger zum Ändern veranlassen.

a') Bei der ersten Gruppe, deren Ursachen Verhören, Nichtverstehen, Gedächtnisfehler <sup>1)</sup>, Fremdkörper im Lied <sup>2)</sup> sind, lassen sich 2 Untergruppen unterscheiden:

Die sprachlich-formale Einzelvariation: Sie macht aus "sehnend schlagen" <sup>3)</sup> "Sehnenschlagen", aus dem "Spiel der Waffen" "in spielender Waffe" <sup>4)</sup>. Der Sänger fügt leichtere Erzählformen ein. Statt "gilt's mir oder gilt es dir" nimmt er das einfachere "gilt sie mir oder gilt sie dir" <sup>5)</sup>, statt "er liegt mir vor den Füßen" singt er "er lag mir vor den Füßen", statt "Früh, wann" erscheint jetzt "Früh wenn" und statt "Plötzlich da kommt es mir" das geläufigere "Plötzlich da fällt mir ein" <sup>6)</sup>. Wendungen, die der Umgangssprache fremd sind, bleiben kaum erhalten, so das "Valet geben" im Lied Roquettes. <sup>7)</sup> Bei der "Lindenwirtin" von Baumbach verdrängt sogar das sonst unbeliebte Enjambement eine glatte, aber nicht einfache Fassung.

Die gedanklich-inhaltliche Einzelvariation: Sie bezieht sich im Unterschied zur sprachlich-formalen Einzelvariation auf den Inhalt und kann somit tiefer greifen. Hierher zählen die Variationen solcher Inhaltsvorstellungen, deren Unfaßlichkeit als Ansatzpunkt wirkt wie im Marlborough-Lied der fremde Name, der zu Marlbrug, zu Waldbruck oder einfach zu Bruck wird <sup>8)</sup>, der Name des österreichischen

---

1) Böckel Psych. s. 136; J.Meier KVM s. LXXXVIII

2) J.Meier KuVL s. 32

3) in "Geibels Fern im Süd" 4) J.Meier KVM s.LXXXIII

5) in "Uhlands Kameraden"

6) Vgl oben Seite 44fNr. 2a-c

7) Vgl oben Seite 41fNr. 1a-c

8) J.Meier, Tabelle s. 7; Vgl auch EB II Nr. 325

Generals Wurmser (1724-1797), der als 'zu Worms' wiederkehrt, das 'ça ira' des französischen Revolutionsliedes, das zu 'Sairassa' wird. Auch anderes gehört hierher: aus 'reicht mir stund die Hände' <sup>1)</sup> macht der Volksmund 'reicht mir stumm die Hände', aus dem Säuseln des Windes macht er in Assoziation zum sprichwörtlichen Sand am Meer das Säuseln des Sandes am Meer, 'Diana' verwandelt sich in 'die Anna' <sup>2)</sup>, 'ein schönes Spielwerk, eine schöne Rarität' kehrt als 'schönes Spielwerk, eine schöne Dorothee' <sup>3)</sup> und 'Amor, guter Gott der Liebe' als 'O mein guter Gott der Liebe' wieder. <sup>4)</sup>

Unter den am häufigsten wiederkehrenden Variationen sind vor allem die Ortsvariationen, Personenvariationen und die Variationen von Natur- und Farbvorstellungen zu nennen.

- b') Bei der zweiten Gruppe, deren Ursachen spielerisches Auftreten der Assoziationsvorgänge oder die Freude am Gleichklang, der Wiederholung, der Empfindsamkeit für die Aufnahme gleichlautender oder ähnlicher Elemente sind, lassen sich 3 Untergruppen unterscheiden, deren letzte allerdings schon über das einfache Ändern hinaus den Bestand eines Liedes verändern kann:

Die Lautassoziation teilt sich wiederum in mechanische Vorklanks- und Nachklangerscheinungen - 'glühen' wird durch das schon vorgekommene 'blühen' ersetzt <sup>5)</sup>, das "luftig Band" in Goethes 'Kleine Blumen und Blätter' wird fast durchweg schon von Anfang an zum "Rosenband" <sup>6)</sup>, die "Rund" in Hauffs 'Steh ich in finstrier Mitternacht' wird zur "Stund", die in der nächsten Zeile folgt <sup>7)</sup>, - Reimassoziationen, die sich bis zum Sinnlosen steigern können: "Storch . . friß dich dorch" <sup>8)</sup>.

1) J.Meier KIVM s. LXXXIII

2) J.Meier KIVM s. LXXXIV

3) J.Meier KIVM s. LXXXII

4) J.Meier KIVM s. LXXXIV mit weiteren Beispielen

5) in Geibels 'Fern im Süd'

6) J.Meier Tabelle s. 11

7) DVA A 165 419 Str. 6

8) Man wird sich in vielen Fällen an die Bäsle-Häsele-Briefe Mozarts erinnern fühlen. Auch Mozart hatte zuweilen Freude am sinnlosen Gleichklang.



Die Melodieassoziation tritt dann auf, wenn eine Verbundenheit textlicher und melodischer Teile besteht und eine melodische Assoziation die textliche Unterlage mitzieht. (Kontamination). Als besonders anfällig für eine solche Kontamination zeichnen sich die geradezu als Symbol des Liedes anzusehenden Eingangsstrophen, einige Mittelstrophen und der Kehrreim als beweglichster Teil des Liedes ab. <sup>1)</sup>

Die Assoziation von Inhaltsvorstellungen knüpft an den Vorstellungs- und Stimmungsgehalt an. Auch hier kann die Kontamination auftreten und durch ähnlichen Inhalt, gleiches Metrum Lieder miteinander verfitzen. So kommt in einer Fassung des 'Bierlala' <sup>2)</sup> durch den Gedanken an ein Wirtshaus sofort eine Reminiszenz an das 'Uhlandsche Lied':

Als Perlapu in's Wirtshaus kam,  
Schien er ein lustiger Bruder zu sein.  
Frau Wirtin, hat sie gut Bier und Wein,  
Wo haben Sie Ihr schönes Töchterlein?

C' Änderungen des Bestandes:

Hier sind Auslassungen und Hinzufügungen zu unterscheiden:

Der Sänger vergißt häufig nicht nur Worte, sondern auch Strophenteile, ja ganze Strophen. Oft sind sie ihm auch zu sehr an einen konkreten Sachverhalt gebunden, der ihm in seinem Lied nicht paßt. Er läßt sie einfach weg. So fehlen mit dem wachsenden Umlauf im Volk alle jene Strophen im Rigilied, die keinen allgemeinen und typisierten Inhalt haben, wie

D'r Lüthi - ach daß Gott erbarm-  
Es hangt scho eini a sim Arm.  
Er hätt'ere sellen e Chrützer gee,  
Wenn er no mee hätt'welle g'see. <sup>3)</sup>

Oft ersetzt der Sänger aber auch fehlende Teile durch neuen Text und fügt darüberhinaus neue Stellen dem

1) vgl. Beispiele bei J.Meier KiVM s. XXVIII; XC; XCI; EB II s. 565 Nr. 759 und Nr. 568

2) J.Meier KiVM s.LXXXVI. Vgl. auch die Beispiele bei Hans Helbron, Das Lied vom Grafen und der Nonne, Diss. Kiel 1936, s. 169ff.

3) Gassmann s. 7

alten Lied ein. Recht häufig baut er das Lied mit typischen Wanderstrophen aus, wie im Mörike-Lied "Früh, wann die Hähne krähen":

Blau blüht ein Blümelein  
Im Wiesengrunde,  
Das heißt Vergissnichtmein  
Zur Abschiedsstunde. <sup>1)</sup>

Vor allem die schon genannte Melodienassoziation und die Assoziation von Inhaltsvorstellungen erlauben ihm ein solches Hinzufügen von neuen Bestandteilen, das über das bloße Verändern hinausgeht. Es braucht sich dabei nicht immer um eine Kontamination zu handeln. Oft genug geben die Assoziationen dem Lied eine andere Richtung: aus einem Spottlied über einen Freund, wie es das Rigilied ursprünglich gewesen war, wird ein Lied mit allgemeinem Charakter, das, wie Gassmann schreibt <sup>2)</sup>, Reisegesellschaften anstimmen, wenn sie mit dem Schiff von Luzern kommend, den Kurort Weggis erblicken. Oft gewinnt ein Lied an Umfang und auch an Beliebtheit, wenn der Volksmund ihm einen Kehrreim, einen Juchzer oder Jodler, hinzufügt.

bb) Umsingen:

In das Umsingen, die Gestaltung eigenen Wertes, können vor allem die vorher genannten Veränderungen und Hinzufügungen übergehen. Was die Veränderungen anlangt, so trifft es hauptsächlich die Melodienassoziation und die Assoziation von Inhaltsvorstellungen mit den Kontaminationen, die sie ermöglichen. Sie können um den abgeschliffenen Kern eines Volksliedes einen neuen Stoff kristallisieren; sie können Teile zweier Lieder einfach zusammenfügen; sie können mit einem Kehrreim oder einer neuen Strophe meist allgemeinen und typisierten Inhalts das Lied umgestalten, vergrößern, verlängern. <sup>3)</sup>

Das Anwachsen neuer Zusätze, das Ausgestalten beliebter Kleinformeln, das Zusammenfügen von disparaten

1) Vgl. oben Seite 45 Nr. 2c Str. 5

2) Gassmann S. 44

3) vgl. das Guggisberger Lied EB II Nr. 420, das zum Teil aus einer Zusammenfügung zweier Volkslieder besteht. Dazu ausführlich J. Meier 'Das Guggisberger Lied', Basel 1926 und v. Greyerz SAFVkd 16 S. 197 ff

Bestandteilen, die Individualisierung eines Modells, ja selbst das Ausfüllen eines Gerüsts kann zum Umsingen beitragen. Auch die Kontrafaktur, das Unterlegen einer neuen textlichen Grundlage, gehört hierher, ebenso die Ausgestaltung eines Kehrreims, der dann das übrige Lied sich vollkommen unterwerfen kann, wie es das Beispiel des Liedes "Schön ist die Jugend" gezeigt hat.<sup>1)</sup>

Die höchsten Stufen des Umsingens sind erreicht, wenn der Volksmund ein Lied nicht nur umgestaltet hat, sondern wenn er durch das Umsingen ein Lied hervor gebracht hat, das sich von dem oder von den ursprünglicheren Liedern völlig unterscheidet.

John Meier hat den Versuch unternommen, zwei ziemlich einheitlich aussehende Lieder, nämlich "Steh ich am eisernen Gitter" und "Es ging einst ein verliebtes Paar", auseinanderzulegen und nach der Herkunft seiner Teile zu fragen. Das schon vorgestellte Ergebnis<sup>2)</sup> zeigte, wie ein solches Lied aus ebensoviel älteren Liedern entstammen kann, wie es Strophen besitzt, ohne daß damit gesagt sein soll, es würden sich nur immer Strophen zusammenfügen. Es zeigt vielmehr, wie der Volksmund ein Lied oft bis auf einen Kern abschleift, um diesen Kern neue Hüllen spinnt, wieder abwirft und wieder neu spinnt, bis wir endlich ein solches Lied vor uns haben. Auch das alte Kreuzfahrerlied "In gôtes namen varen wir" haben wir schon als ein solches 'wirr' zusammengesungenes Lied kennengelernt.<sup>3)</sup>

cc) Die sog. künstlerische 'Bearbeitung':

Alle gezeigten Arten der Veränderung können mit Absicht oder absichtslos entstehen. Sie werden allerdings meist absichtslos entstanden sein. Das rechtfertigt, eine weitere Trennung zu machen, die sich zwar in ihren Ergebnissen, also in den bewirkten Änderungen, nicht von den vorigen Arten unterscheidet, die aber

1) Oben Seite 48 f. Nr. 6a-b.

2) Oben Seite 41

3) Wiora eVL s. 46

mit Sicherheit in voller Absicht und bewußt entsteht: die Bearbeitung durch einen Sammler, Herausgeber, mag er nun 'Laie' oder Dichter sein. Diese Bearbeitung gehört eigentlich nicht in die Systematik des Umsingens herein.<sup>1)</sup> Weil dieser Abschnitt jedoch von den Veränderungen der Lieder handelt und weil die Arbeit sich ohnehin noch mit dieser "Bearbeitung" zu befassen hat<sup>2)</sup>, mag es erlaubt sein, den Abschnitt mit einem volkskundlich etwas außerhalb liegenden, aber ihn erklärenden, weil abgrenzenden Anhang abzuschließen.

Zwei Auffassungen beherrschen die Geschichte der Herausgabe von Volksliedern. Sie sind noch heute lebendig. Wortgetreue Publikation steht gegen freie Publikation.<sup>3)</sup> Und beruft sich die eine Seite auf die Erfordernisse wissenschaftlicher Exaktheit, so führt die andere Seite ins Feld, der exakte Aufzeichner gleiche dem Photographen, der nur eine Momentaufnahme aus dem Leben eines Volksliedes, nicht aber dieses selbst vorstellen könne.

Beispiele aus Sammlungen, deren Herausgeber der letzteren Ansicht zuzurechnen sind, sollen den Abschnitt über Veränderungen des Volksliedes abschließen:

Die berühmteste Volksliedsammlung "Des Knaben Wunderhorn" ist keine wortgetreue Publikation. Ihre Herausgeber haben von dem 'Recht des letzten Bänkelsängers' oft genug Gebrauch gemacht<sup>4)</sup>, nicht nur aus verschiedenen Fassungen die besten Teile herausgesucht, 'echt historische Übelklänge'<sup>5)</sup> verbessert, die Lieder überarbeitet, sondern auch manche Lieder weitergesponnen und neu geschrieben.<sup>6)</sup>

- 
- 1) Rieser streitet aus diesem Grund v. Arnim und Brentano das Recht ab, Volksliedbearbeitungen zu unternehmen und zu veröffentlichen. (s. 16)
  - 2) Vgl. unten Seite 254ff 3) Vgl. unten Seite 319
  - 4) vgl. Wiora eVL s. 8f und Goethe Rez. über das Wdh. Jenaische Allg. Literaturzeitung v.21.1.1806 = ed. Cotta 15.Bd. s. 293ff(310).
  - 5) v.Arnim 2. Nachschrift Wdh I 2.A. s. 484
  - 6) vgl dazu bes. Bode und Rieser. Vgl.a. Schewe JbVLF 3 (1932) s. 120ff. Bode s. 291f, 516ff, 733ff bezeichnet v. Arnims Änderungen als einschneidender gegenüber denen Brentanos, die sich ihrer Vorlage enger anschmiegen.  
Vgl auch W.Heiske "Uhlands Volksliedersammlung", 1929 (palaestra 167) u. Ad.Thoma "Uhlands Volksliedersammlung", 1929, Uhland hat, wenn überhaupt, mit gegebenem Wortmaterial geändert.

Aus der Eingangsstrophe zum Hildebrandslied:

- (1a) Ich will zu Land ausreiten,  
Sprach sich Meister Hildebrand,  
Der mich die Weg thut weisen,  
Gen Bern wol in die Land ?

machten v. Arnim und Brentano:

- (1b) Ich will zu Land ausreiten  
Sprach Meister Hildebrand,  
Wer wird die Weg mir weisen  
Gen Bern wohl in das Land ?

Die Zeilen:

- (2a) Ist mir doch bey allen meinen Tagen  
Zu reisen aufgesetzt.

lauten jetzt:

- (2b) Ich bin in allen Tagen  
Zu reisen aufgesetzt.

Und:

- (3a) Kein Gefangener soll er seyn,  
Er ist Hildebrand der Alte,  
Der liebste Vater mein.

kehrt im Wunderhorn als Frage wieder:

- (3b) Gefangen sollte er seyn  
Herr Hildebrand der Alte,<sup>1)</sup>  
Der liebste Vater mein ?

Ähnliche leicht wiegende Änderungen nahmen v. Arnim und Brentano etwa im Lied von der 'Frau von Weissenburg' vor.

Aus:

- (4a) Was wolln wir aber singen,  
Was wolln wir heben an?

wird:

- (4b) Was wolln wir aber singen,  
Was wollt ihr für ein Lied?

- (5a) Zu Ludwig irem Bulen

wird zu:

- (5b) Zu ihrem Ludewig Buhlen.

Aus:

- (6a) Es ist nu reitens Zeit

wird:

- (6b) Es ist nun Reitens wert.

Und statt:

- (7a) Nimm hin du Ludewig Bule  
Meiner dabei gedenk!

heißt es im Wunderhorn:

/ 1) Wdh I s. 128, Rieser s. 145f. Vgl. auch Bode s. 255ff.



- (7b) Nimm hin du Ludwig Buhle,  
Gedenk da meiner Huld! 1)

In der 'Frau Nachtigall' ändern die Herausgeber die Strophe:

- (8a) Nachtigall, wo ist gut wohnen ?  
Bei den Linden, an den Donen.  
Bei der schönen Nachtigall  
Höret man den Liebesschall.

in:

- (8b) Nachtigall, wo ist gut wohnen ?  
Bei den Linden, in den Kronen,  
Bei der schön Frau Nachtigall,  
Grüß mein Schätzchen tausendmal. 2)

In der 'Judentochter' haben v. Arnim und Brentano verschiedene Strophen zusammengefaßt und das Lied gestrafft, so entsteht etwa aus der 4. und 5. Strophe:

- (9a) Die Mutter schwang den Mantel  
Die Tochter that nen Sprung,  
Sprang in eine enge Gassen  
Allwo ein Schreiber saße:  
Dem Schreiber sprang sie zu.  
  
Ach Schreiber, liebster Schreiber,  
Mein Herz thut mir so weh!  
Laß mich ein kleines Weilchen  
Ja ruhn an deiner Seite,  
Bis daß es wird vergehen.

eine einzige Strophe mit dem Wortlaut:

- (9b) Die Mutter wandt den Rücken  
Die Tochter sprang in die Gaß  
Wo alle Schreiber saßen:  
Ach Schreiber, liebster Schreiber!  
Was thut mir mein Herz so weh ! 3)

Darüberhinaus haben v. Arnim und Brentano auch erhebliche Umwandlungen bei einzelnen Liedern vorgenommen. Im Lied 'Ich hört ein Sichlein rauschen', das schon oben vorgestellt ist, haben sie außer der Änderung von:

- (10a) Ich hab mir ein Bulen erworben  
In Feiel und im Klee.

in:

- (10b) Ich tät mein Lieb vertauschen  
In Veilchen und im Klee.

auch noch 2 Strophen parallel der 1. und 2. Strophe hinzugefügt:

1) Wdh I s. 242; Rieser s. 146f. Vgl. auch Bode s. 263  
2) Wdh I s. 93; Rieser s. 231. Vgl. auch Bode s. 395  
3) Wdh I s. 252; Rieser s. 208ff. Bode bezeichnet die Vorlage als unsicher (s. 355), was aber bei unserem Vergleich, der Beispiele nebeneinander stellen will, nicht schadet.

- (11) Ich hör ein Hirschlein rauschen,  
Wohl rauschen durch den Wald,  
Ich hör mein Lieb sich klagen,  
Die Lieb verrauscht so bald.  
  
Laß rauschen, Lieb, laß rauschen,  
Ich weiß nicht, wie mir wird.  
Die Bächlein immer rauschen  
Und keines sich verirrt.<sup>1)</sup>

Aus der bei Schewe<sup>2)</sup> mitgetheilten Fassung des Liedes vom  
Grafen und der Nonne formten die Herausgeber das Lied vom  
römischen Glas:

- (12a) Ich stand auf einem hoh: Berg  
Da sah ich ein tiefes Thal  
Da sah ich ein Schiffel: schw:  
Mit Reüiter war es beladen.  
  
Der jüngste der Reut: geboth mir zu trinken  
Aus seinem röm: Glas.  
  
Was gebiethst du mir zu trinken  
Was gebiethst du mir den Wein.  
Mein Vater will mich in ein Kloster thun  
Soll Gottes Diener : sein.  
  
Des nachts wohl um die 1/2 Nacht  
Da traumt's dem Ritter schwer  
Als ob sein Feinsliebch: ins Klösterl: gekommen war.  
  
Ach liebst: Knecht sattelt mir und dir ein Pferd  
wir müssen jetzt reiten den weiten Weg  
Der Weg ist reitens werth.  
Und als sie an's nächste Klösterl: kamen  
  
Da kam die älteste Nonne heraus  
Ist mein Feinsliebch: darinn  
So soll sie kommen heraus.  
  
Dein Feinsliebch: ist nicht darinn  
Sie kann nicht kommen hervor  
Wann mein Feinsliebch: nicht darin ist  
So wollen wir das Kloster anzünden  
Wohl bis auf Gottes Haus.  
  
Da kam sein Feinsliebch: gegangen  
Schnæeweis war sie gekleidet  
Das Haar war ihr abgeschnitten  
Zur Nonn war sie bereit.  
  
Es stund nicht länger als eine kleine Weil  
Da versprang dem Reiter sein Herz.

Im Wunderhorn lautet das Lied:

- (12b) Stand ich auf einem Berg,  
Sah wohl den tiefen, tiefen Rhein,  
Sah ich ein Schifflein schweben,  
Viel Ritter tranken drein.

1) Wdh. II s. 50; Rieser s. 422f. Vgl. Bode s. 590.

2) JbfVLF 3, s. 120ff.

Der jüngste, der darunter war,  
Hob auf sein römisches Glas,  
Thät mir damit zuwinken:  
"Feins Lieb, ich bring dir das!"

"Was thust du mir zutrinken,  
"Was bietst du mir den Wein,  
"Mein Vater will mich ins Kloster thun,  
"Soll Gottes Dienerin seyn."

Des Nachts wohl um die halbe Nacht,  
Träumt es dem Ritter so schwer,  
Als ob sein herzallerliebster Schatz  
Ins Kloster gangen wär.

"Knecht, saddle mir und dir zwei Roß,  
"Mein Haupt ist mir so schwer,  
"Ich leerte gar viel mein römisches Glas,  
"Das Schiff gieng hin und her.

"Mir träumt', ich hätt eine Nonn gesehn,  
"Ich trank ihr zu mein Glas,  
"Sie wollt nicht gern ins Kloster gehn,  
"Ihr Aeuglein waren naß.

Halt an! Halt an am Klosterthor!  
"Ruf mir mein Lieb hervor!"  
Da kam die ältste Nonn heraus,  
"Mein Lieb soll kommen heraus.

"Kein Feinslieb ist hier innen,  
"Kein Feinslieb kann heraus."  
"Und wenn kein Feinslieb drinnen ist,  
"So steck ich an das Haus."

Da kam Feinslieb gegangen,  
Schneeweis war sie gekleidt:  
"Mein Haar ist abgeschnitten,  
"Leb wohl in Ewigkeit!"

Er vor dem Kloster niedersaß  
Und sah ins tiefe, tiefe Thal,  
Versprang ihm wohl sein römisches Glas,  
Versprang ihm wohl sein Herz.<sup>1)</sup>

Ähnliches geschah mit dem Lied vom Baum in Österreich, das  
die Herausgeber im 3. Bd. des Wunderhorns mitteilten:<sup>2)</sup>

(13a) Es steht ein Baum in Oesterreich,  
Der trägt Muskaten Blumen:  
Die erste Blume, die er trug,  
Die brach ein's Königs Tochter.

Darzu so kam ein Reuter gegangen,  
Der freit des Königs Tochter;  
Er freit sie länger denn sieben Jahr,  
Er konnt sie nicht erfreien.

Laß ab, laß ab du junger Knab,  
Du kannst mich nicht erfreien;  
Ich bin viel besser geboren denn du,  
Von Vater und auch von Mutter.

1) Wdh. I s.257

2) Wdh. III s.48

Bist du viel besser geboren denn ich  
Von Vater und auch von Mutter,  
So bin deines Vaters gedingter Knecht  
Und schwing dem Rößlein sein Futter.

Bist du meines Vaters gedingter Knecht  
Und schwingst dem Rößlein sein Futter;  
So giebt dir mein Vater auch großen Lohn,  
Damit laß dir genügen.

Den großen Lohn, den er mir giebt,  
Der wird mir viel zu sauer;  
Wenn andere zum Schlafkämmerlein gehn,  
So muß ich zu der Scheuer.

Des Nachts wohl um die halbe Nacht,  
Das Mägdlein begunnt zu trauern;  
Sie nahm ihre Kleider wohl untern Arm  
Und gieng wohl zu der Scheuer.

Des Morgens da der Tag anbrach,  
Die Mutter begunnt zu rufen;  
Steh auf, steh auf, du gedingter Knecht  
Und gieb dem Roß das Futter.

Das Futter, das ich ihm geben will,  
Das liegt in meinen Armen,  
Nechten Abends war ich euer gedingter Knecht,  
Euer Eidam bin ich worden.

Daß du mein Eidam worden bist,  
Deß muß sich Gott erbarmen!  
Ich hab' sie Ritttern und Grafen versagt,  
Dem Schlemmer ist sie worden!

Dem Schlemmer, dem sie worden ist,  
Der kann sie wohl ernähren;  
Er trinkt viel lieber den kühlen Wein  
Denn Wasser aus dem Brunnen.

Der uns dies neue Liedlein sang,  
Er hat's gar wohl gesungen;  
Er ist dreimal in Paris gewesen,  
Und immer wieder kommen.

Sie machten wohl daraus das Lied von der gefährlichen  
Manschettenblume: <sup>1)</sup>

(13b) Es stand ein Baum im Schweizerland,  
Der trug Manschettenblumen,  
Die erste Blume die er trug,  
Die war des Königs Tochter.

Des Bauers Sohn darunter war,  
Der thäte um sie freyen,  
Er freyte länger als sieben Jahr,  
Er konnte sie nicht erfreuen.

Der Bauernsohn steigt auf das Nest,  
Da oben auf dem Baume.  
Der König hält ihn am Mantel fest:  
"Was willst mit meiner Tochter?

/ 1) Wdh I s.366, Rieser s.155. Bode s.179f meint,  
v.Arnim habe nicht die Fassung in Wdh III s.48  
(oben Nr.13a) benutzt.

"Sie ist viel höher geboren als du,  
"Von Vater und von Mutter."  
"Ist sie viel höher geboren als ich,  
"So bin ich viel höher gestiegen."  
"Und wenn du auch mein Rath schon bist,  
"Du bist doch nicht vom Blute."  
"Ey König was du jetzo bist,  
"Das dankest du meinem Blute!"  
"Ich dank dir mein Schloß in Österreich,  
"Da sollst du König werdem,  
"Ich schlag dich zum Ritter mit dürrem Zweig,  
"Das Kettlein soll dir auch werden.  
"Und über dem Schloß noch höher hinaus,  
"Sie sollen hinauf dich ziehen,  
"Da hast du über den Wolken ein Haus,  
"Gewitter unter dir ziehen."  
"Und hätt es des Königs Tochter gethan,  
"Kein König ich würd über alle,  
"So gehts wer gerne freyen thät,  
"Und kann doch keiner gefallen."

Andere Lieder kehren beinahe nur noch im Motiv im Wunderhorn wieder, so etwa "Der verlorene Schwimmer",<sup>1)</sup> also die Sage von den zwei Königskindern.<sup>2)</sup>

Zwei Beispiele aus einer anderen Volksliedersammlung, der von Kretzschmer-Zuccalmaglio, sollen folgen. Auch darin sind die Lieder nicht immer in der Weise veröffentlicht, wie sie die Herausgeber gefunden haben.<sup>3)</sup> Statt:

- (14a)     Wo geht sich denn der Mond auf?  
          Blau, blau Blümelein.  
          Beim Lindenbaum da geht er auf.  
          Blumen im Tal, Mädchen im Saal,  
          O du tapfere Rosa.<sup>4)</sup>

sagt Zuccalmaglio:

- (14b)     Verstohlen geht der Mond auf.  
          Blau, blau Blümelein,  
          Durch Silberwölkchen führt sein Lauf;  
          Rosen im Thal, Mädcl im Saal,  
          O du schönste Rosa.<sup>5)</sup>

Hierher gehört auch das Lied 'Es fiel ein Reif in Frühlingsnacht', dem folgendes Lied zugrundeliegt:

- (15a)     Es ging sich ein Mädchen in einer Nacht  
          Wohl über die frischen Blaublumelein.  
          Das Mädchen wollte gerne geheiratet sein.

/ 1) Wdh. I s.236

2) DVL Nr.20, Rieser s.177

3) vgl. darüber auch s.130

4) Wiora - Rhein.Berg.Mel. s.38, Beispiel 26 s.178

5) Kr.Z. II Nr.36



Das Mädchen das hat sich ein' jungen Knaben lieb  
Viel lieber noch als sich selber.  
Sein Vater und Mutter die wußten es nicht.

Der Wirt er tät sich sein Nachtkleid an.  
"Wo kommen ihr zwei so späte,  
So späte wohl in der kühlen Nacht?"

"Es ist fürwahr so späte noch nicht.  
Wohl über Grünlinde da steht ein Stern,  
Der Mond der leuchtet uns zweien noch fern."

Sie trunken das Bier aus einem Glas,  
Von Gold und Silber eine Schale,  
Bis daß das Mädchen betrogen war.

Zuccalmaglio machte daraus:

(15b) Es fiel ein Reif in Frühlingsnacht,  
Wohl über die schöne Blaublümlein,  
Sie sind verwelket, verdörret.

Ein Knabe hat ein Mädlein lieb,  
Sie liefen heimlich von Hause fort,  
Es wußt's nicht Vater noch Mutter.

Sie liefen weit in's fremde Land,  
Sie hatten weder Glück noch Stern,  
Sie sind verdorben, gestorben.

Auf ihrem Grab Blaublümlein blühh,  
Umschlingen sich treu wie sie im Grab, <sup>1)</sup>  
Der Reif sie nicht welket, nicht dörret.

Zwei Beispiele aus der Gegenwart sollen den Abschnitt über  
die Veränderungen des Textes schließen: <sup>2)</sup>

In der "Singstunde" teilt Fritz Jöde das Lied "Guten Abend  
in diesem Haus" <sup>3)</sup> mit. In einer aus dem Volksmund aufge-  
zeichneten Fassung des DVA lautet dieses Lied:

(16a) :Guten Abend in diesem Haus:  
:Ei so wünschen wir - wir wünschen Euch  
:Ein glückseliges neues Jahr:  
:  
:Herrn und Damen in diesem Haus:  
:Ei so wünschen wir - wir wünschen Euch  
:Ein glückseliges neues Jahr:  
:  
:Söhn und Töchter .....  
:Knecht und Mägde .....  
:Kuh und Kälber .....  
:Flöh und Wanzen ..... <sup>4)</sup>

Die "Singstunde" bringt dieses Lied in folgender Weise:

(16b) Guten Abend in diesem Haus!  
- Guten Abend in diesem Haus! -

- /
- 1) Kr.Z. I Nr.82, Wiora Rhein.Berg. Mel.s.45. Vgl.auch die starke Verwendung von Floskeln.
  - 2) Die beiden Beispiele verdanke ich unveröffentlichten Gutachten von Prof.Dr.E.Seemann vom DVA.
  - 3) Fritz Jöde "Die Singstunde" Nr.2
  - 4) DVA A 41 443

Ei so wünschen wir - ei so wünschet ihr  
Ein glückseliges neues Jahr  
- Ein glückseliges neues Jahr.

Und ihr Väter in diesem Haus!  
- Und wir Väter in diesem Haus.  
Ei so wünschen wir .....

Und ihr Mütter .....  
Und ihr Söhne .....  
Und ihr Töchter .....<sup>1)</sup>

Änderungen ähnlicher Art hat das Lied "Es ist für uns eine  
Zeit angekommen" erfahren. Gassmann<sup>2)</sup> druckt das Lied, dem  
Volksmund getreu, so ab:

(17a) Es ist für uns eine Zeit angekommen,  
es ist für uns eine große Gnad,  
Denn es ist ein Kind geboren  
und das der höchste König war.  
Unser Heiland Jesus Christ, der für uns,  
der für uns, der für uns Mensch geworden ist.

Herodes war so sehr verdrossen,  
weil er dieses nicht leiden mag.  
Denn es lag in der harten Krippe.  
Und die gar noch ein Felsen war:  
Zwischen Ochs und Esulein  
Liegst Du armes, liegst Du armes Jesulein.

(In der Krippe muß es liegen  
Und wenn es der härteste Felsen war:  
Zwischen Ochs und Esulein  
Liegst Du armes, liegst Du armes Jesulein.)

Die Weisen, sie kamen schon zu reisen,  
Sie kamen aus dem Morgenland.  
Ein Stern, der tät sie schön begleiten  
Und führte sie nach Bethlehem.  
Sie knieten vor dem Kindolein,  
großes Opfer, großes Opfer brachten sie dar.

(Die Könige kamen ihn zu besuchen,  
Der Stern führt sie nach Bethlehem,  
Sie legten ihm Kron' und Szepter ab,  
Großes Opfer, großes Opfer brachten sie dar.)

Eine Liedersammlung aus unserer Zeit bringt dagegen das  
Lied in folgender Fassung:

(17b) Es ist für uns eine Zeit angekommen, es ist  
für uns eine große Gnad! Unser Heiland  
Jesu Christ, der für uns, der für uns,  
der für uns Mensch geworden ist.

In der Krippe das Kindlein muß liegen  
auf Heu und Stroh in kalter Nacht.  
Zwischen Ochs und Eselein liegest du,  
liegest du, liegest du armes Kindelein.

Und die drei Könige kommen es  
suchen, der Stern führt sie nach Bethlehem  
legen Kron und Szepter ab: Kindelein,  
Kindelein, dir wird alles Opfer bracht.

/ 1) Fritz Jöde "Die Singstunde" Nr.2

2) "Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland",  
Basel 1906 s.5 Nr.6

b) Melodie:

Das Verändern der Melodie im Volksmund folgt im wesentlichen den Grundsätzen, die auch das textliche Verändern beherrschen. Der Zug zur Geschlossenheit in tonaler, melodischer, rhythmischer Plastizität, nach dem Anpassen fremder Teile an die Volksliedstile drängen in den Vordergrund. Auch hier reicht das Bild vom Zersingen zum Umsingen.

aa) Zersingen und Zurechtsingen:

Wenn auch die Ursachen, die das textliche Verändern hervorrufen, auch hier den Grund für eine Einteilung der musikalischen Veränderungen liefern könnten, so ist doch eine besondere Systematik geboten; <sup>1)</sup>

A' Fehler:

Auch hier sind zunächst die Fehler zu nennen, besonders solche, die musisch unbegabte Personen hervorbringen können. Die Linie g f c/ d c a s e statt der Linie a g f e/ d e c g beim Deutschlandlied ist ein eindeutiges musikalisches Versagen, sein Ergebnis keine Neufassung des Deutschlandliedes. <sup>2)</sup>

B' Änderungen der Linie:

Der Sänger spannt im Auf und Ab der Stimme den Melodiebogen weiter oder enger. Ein Terz- wird zum Quintbogen, der Tonumfang vergrößert sich oder verkleinert sich, es wird ein Gipfelton hinzugesetzt, das Auf und Ab wechselt. Der Sänger steigt oft nicht mehr leiterförmig auf und ab, sondern verharret auf den einzelnen Stufen. Er ändert die Lage im Tonraum, wechselt sie, läßt eine Parallelstimme selbständig werden, ohne in eine andere Tonart überzugehen oder er verändert eine Intervallbewegung.

C' Tonale Änderungen:

a' Änderungen der tonalen Ordnung:

Der Sänger gelangt etwa aus der Pentatonik in die Siebenstufigkeit; er vernachlässigt die Chromatismen und verliert sie; er erhöht Nebenstufen oder

1) Ich folge im einzelnen der Systematik, wie sie Wiora in JbVFLF 7 S. 128ff. aufgestellt hat.

2) Wiora Syst. Anm. 1 zu S. 128; Anm. 5 zu S. 153

erniedrigt sie. Anstelle des Ganztones unter der Tonika setzt er den Leitton. Mit dem Wechsel von der großen zur kleinen Terz wechselt er von Moll zu Dur oder durch die Verlagerung des Grundtones gelangt er von einer älteren Kirchentonart in eine der modernen Tonarten.

b' Änderungen des tonalen Verlaufs:

Oft läßt der Sänger zwei Weisen in der Kadenz auseinandergehen; seltener ist die Modulation. Allerdings können in einem Durchgangsstadium eines Liedes zwei Tonarten zusammen erscheinen, die alte, die der Sänger übernommen hat, und die neue, in die er umsingt.<sup>1)</sup>

c' Änderungen der harmonischen und akkordischen Zusammenhänge:

Vor allem in der neuen Zeit streben viele Sänger danach, die Melodielinien als aufgelöste Akkorde aufzufassen. Das gilt besonders für das alpenländische Lied.

D' Änderungen des Rhythmus:

Der Sänger verteilt die Längen und Kürzen anders, er spaltet Töne oder er zieht welche zusammen. Er beseitigt manche Gleichförmigkeit des Taktes oder schafft sie erst aus einer Ungleichmäßigkeit heraus. Er wechselt  $4/4$  in  $2/4$  oder  $6/8$  in  $2/4$ , aber auch  $4/4$  in  $3/4$  durch Verkürzung der ersten oder zweiten Takthälfte. Er wechselt vom Tanz- in den Marschrhythmus und umgekehrt.

E' Änderungen des Bestandes:

Manche Sänger lassen Teile weg oder ersetzen sie durch andere und verändern so den Umfang der Melodie. Andere erweitern den Umfang durch Wiederholen einiger Worte, durch Kehrreime, durch "dideldum" und andere Füllsel; andere wieder verkürzen die Melodie und lassen den Vordersatz oder die Eingangszeile selbständig weiterleben.<sup>2)</sup>

---

1) Vgl. Graf und Nonne bei Wiora Syst.S.154 Nr.1.  
Die erste Hälfte steht schon in der Durparallele, während die zweite Hälfte noch nicht umgesungen ist  
2) Beispiele bei Wiora Syst. S.172

Das Ausfüllen und Verzieren gehört hierher, das Einschieben von Flickwörtern wie "der helle, helle Tag", "im grünen Klee, juchhe" oder auch das Weglassen solcher Füllsel. Ferner ist die Melismatik hier nicht zu vergessen.

Eine besondere Gruppe bildet noch das Entleihen, die Kontamination, die wir schon oben kennengelernt haben, also das Einfließen von Bestandteilen eines Liedes, welches dem Sänger als Modell vorgeschwebt hatte, in ein anderes, so etwa in der schlesischen Weise vom Grafen Friedrich, wo die erste Zeile durch den Eingang eines Kirchenliedes ersetzt ist.

#### F' Änderung der Form:

Der Sänger stellt Melodieteile um, er verbindet oder trennt durch Pausen oder Übergangsglieder, weibliche Endungen etc. Er gleicht Töne oder Tonfolgen den schon vorangegangenen an oder differenziert sie.

Oft ändert er die Intensität als Gesamtes und damit nicht nur Rhythmus und Tonfolge, sondern den Charakter des Liedes. Ein Hochschwung wird vorbereitet oder ein Gipfelton vorweggenommen. <sup>1)</sup> Er ändert den Spannungsverlauf, die Dynamik und verleiht der Melodie eine bisher unbekannte Entschlußkraft oder er nimmt sie ihr, wandelt offene Schlüsse zu nachdrücklichen oder umgekehrt, singt besinnlich oder leichtfüßig.

Er schwächt oder stärkt die Einheit des Liedes durch das Vereinen aller hier aufgezählten Möglichkeiten.

#### G' Änderungen der Kraft und des Ausdrucks:

War es schon schwierig, die Veränderungen im sinnlichen Vordergrund und in den musikalischen Vorgängen in Tonfolge, Rhythmus und Form in Begriffe zu gießen, so wird eine solche Einordnung beinahe

1) so etwa in der schweiz. Fassung des "Glücksjägers" im Gegensatz zu einer volksdeutschen Variante aus Rußland: Wiora Syst. s. 185



unmöglich bei der dritten Schicht, dem Charakter, dem Gefühlston und dem Ausdruck einer Melodie.

Ein Sänger kann eine Melodie nüchtern oder belebt machen, er kann den Ausdruck eines Liedes, seine Kraft, seinen Charakter vollkommen ändern. Oft geschieht das, um ein Beispiel zu nennen, bei den Melodien der Kontrafakturen, die nunmehr einen dem geistlichen Text angepaßten strengeren Ausdruck erhalten.

bb) Umsingen:

Jede einzelne dieser genannten Veränderungsmöglichkeiten ist wiederum fähig, über das bloße wertneutrale Verändern hinaus in die Richtung des Schöpferischen zu weisen.

Am geeignetsten hierfür sind die Differenzierung unter F' und die Verselbständigung in E'. Ob das "Schloß in Österreich", das in der Kremnitzer Sprachinsel nur Anfangs- und Schlußzeile a und d bewahrt hat, die dann insgesamt wiederholt werden, um dem vierzeiligen Text zu entsprechen  $\parallel:ad\parallel$ , hierher gehört, bleibt fraglich, ist aber immerhin wahrscheinlich. <sup>1)</sup> Sicher kann man wohl die Kurzform der Melodie der "alten Burschenherrlichkeit", wie sie Wiora zitiert <sup>2)</sup>, als selbständig bezeichnen, weil sie in ihrer Umformung 'eigentümliche Knappheit und Prägnanz' gewonnen hat. <sup>3)</sup> Das Bruchstück ist hier nicht bloßes Bruchstück geblieben; es hat eine neue Gestalt bekommen. Solche Kurzgestalten gewinnt der Sänger, indem er einen Teil des Liedes wiederholt oder vergrößert. Oft verbindet sich im Volksmund eine Weise 'ab' mit einer anderen Weise 'cd' zum Vierzeiler 'abcd', wie es bei den Weisen zu "Magnum nomen domini" oder "Resonet in laudibus" eingetreten ist. <sup>4)</sup> Die großartigen Bauten alter Kirchengesänge <sup>5)</sup>, etwa "Christ lag in Todesbanden" <sup>6)</sup>, "In gotes namen varen wir" <sup>7)</sup>, das geist-

1) Wiora Syst. s. 194

3) Wiora Syst. s. 173, 194

5) Drüner s. 103

7) EB III Nr. 2019

2) Wiora Syst. s. 173, 194

4) vgl. Wiora Syst. s. 171, 177

6) EvKG Nr. 76

liche Landsknechtslied "Unser lieben Frauen vom kalten Brunnen" <sup>1)</sup> und das Lied "Christ ist erstanden" <sup>2)</sup> sind aus solchen Bausteinen zusammengesetzt.

Um einen Begriff vom Umfang solchen Zusammensingens zu geben, sei nochmals an Wiora erinnert, der sagt, daß die meisten der Tausende von Melodien der deutschen Volkslieder durch solche Umbildung, Verwandlung, durch solches Vermischen, Ausgestalten von Formeln und Anknüpfung an ältere Weisen entstanden sind. <sup>3)</sup>

cc) Die sog. 'künstlerische Bearbeitung':

Auch bei der Melodie geschehen die Veränderungen teils absichtslos, teils absichtsvoll. <sup>4)</sup> Trotzdem sollen wie schon beim Text, auch hier die bewußten Veränderungen, die ein Musiker angebracht hat, im Anhang stehen, wiewohl deren Ergebnisse sich nicht von den einzelnen Veränderungsstufen, in die der Volksmund zersingt und umsingt, unterscheiden.

Musterbeispiel für die Bearbeitung von Volksliedweisen durch die Herausgeber ist die Sammlung von Kretschmer- Zuccalmaglio, die allerdings oder vielleicht gerade deshalb, im Musikleben eine ähnliche Stellung einnimmt wie das "Wunderhorn" im literarischen. <sup>5)</sup>

So schreibt Zuccalmaglio im Lied "Kiari-a-la-i! Hoaßt mein liabs Wai" <sup>6)</sup> eine taktlose Linie, die aus 2 Sechszehntel, zwei Achtel, einer halben und einer viertel Note besteht, in den  $\frac{3}{4}$  Takt um. Er ändert die erste Sechszehntel-Note in ein punktiertes Viertel, macht aus der zweiten ein Achtel, schließt mit den folgenden zwei Achteln den Takt und nimmt die halbe Note, die sich anschließt, zusammen mit der Viertelsnote in den nächsten Takt.

Im Lied "Haid'l, haid'l, bubai -d'l" <sup>7)</sup> bringt er die Stelle  $\frac{3}{4}$  h' a' / g' a' / a' h' a' / g' a' / a' als:  
 $\frac{2}{4}$  h' a' / g' h' / a' h' a' / g' a' / g' und macht sie

1) EB III Nr. 1287

2) EB III Nr. 1970

3) Wiora Syst. s. 195

4) vgl Wiora Syst. s. 177, wo die Sängerin erst in der zweiten Zeile in die Normalform hineinfindet.

5) Das Unrecht, das Zuccalmaglio von 2 Seiten angetan wurde - Erk: Fälscher, Friedländer: genialer Liedschöpfer - biegt Wiora, Rhein. Berg. s. 1ff zurecht: ./.

dadurch reizloser.

Auch die Weisen zu den Liedern "Verstohlen geht der Mond auf" und "Es steht ein Baum im Schwitzerland"<sup>8)</sup> hat Zuccalmaglio auf ähnliche Art verändert; so hat er die letztere etwa von F- nach As-Dur und aus Viertel- in Achtelnoten übertragen.<sup>9)</sup>

Der Melodie zum Lied "O sag mir an, Frau Mutter Lieb"<sup>10)</sup> hat er das geistliche Lied "Die gantze Welt Herr Jesu Christ" zugrunde gelegt und aus dem 4/4 einen 6/8 Takt gemacht, und der Melodie des "Schwesterlein, Schwesterlein"<sup>11)</sup> den dreimalig wiederholenden Aufstieg d'g'b' vorangestellt.

Die Beispiele aus der Zuccalmaglio'schen Sammlung lassen sich anhand der Untersuchungen Wioras leicht vermehren.<sup>12)</sup>

---

.. Zuccalmaglio war weder Fälscher noch Schöpfer, er war lediglich 'Färber' alter Liedweisen.

6) Kr. Z. II Nr. 370; Wiora Rhein.-Berg. Nr. 76

7) Kr. Z. II Nr. 359

8) Kr. Z. I Nr. 36 und II Nr. 106

9) vgl. Wiora Syst. s. 81

10) Kr. Z. I Nr. 48; Rhein.-Berg. s. 40

11) Kr. Z. I Nr. 68

12) Besonders "Die Wacht" (Kr. Z. II Nr. 23, Wiora Rhein.-Berg. Nr. 52) und "Sandmännchen" (Kr. Z. II Nr. 359, Wiora Rhein.-Berg. Nr. 50) gehören hierher. Wiora Rhein.-Berg. S. 139 spricht in diesem Zusammenhang von einem Ergebnis, das wie eine neue Melodie anmute, obwohl Zuccalmaglio nur eine alte Gestalt in eine neue Form gegossen habe. 'Im Verhältnis zum pointierten Vortrag der Chansons mit körniger, perlenartiger Tongebung und zum Kirchen-Weihnachtslied aus dem 17. Jahrhundert ist hier die Melodie in eine sanft fließende, schwellende, schwebende Wiegenliedweise verwandelt. Dazu dienen Durchgangstöne und die überbrückende Figur vor der Schlußzeile sowie die Ersetzung der Tonikakadenz durch einen offenen Halbschluß und die Betonung der Sekunde und ihres Schwebecharakters, ferner die Biegung bei "es säuselt wie ein Traum" und nicht zuletzt die Einfügung einer tektonisch-dynamischen Sequenzkette als eines unauffälligen Rückgrades: f g a - g a b - a b c' - d'c'b - b a g - a g f - a g f. Damit wird ein entsprechender Vortrag nahegelegt: Legato, die Töne fast ineinandergezogen, zartes Schwellen und Abschwellen der Lautstärke, die Gefühlssphäre des Kindlich-Innigen, des Nesthaften, des weltfrommen Idylls.'

#### IV Beispiele:

Zwei Beispiele sollen uns das Wesen des Volksliedes, wie wir es kennengelernt haben, nochmals vorführen, sollen die Kollektivität, wie sie uns bis zum Umsingen begegnet ist, deutlich machen.

##### A) Das Rigilied:

1. Sucht man heute nach Wort und Weise des Rigi- oder Weggiser Liedes, so findet man zumeist etwa folgende Fassung:

- (1a)
1. Vo Luzern uf Wäggis zu  
Holdie, Holdio,  
Brucht me weder Strümpf' noch Schuh'  
Holdiedio!  
Jo, jo, jo, jo! Holdie und holdio  
Jo, jo, jo, jo! Holdiedio.
  2. Schiffli fahren uf em See .....  
um die schöne Maidli z'seh .....
  3. "Maidli gamble nit e so .....  
S'Gamble wird dir scho vergoh".....
  4. "Hansli, trink mer nit zu viel, ...  
S'Galdi mueß verdienet si" .....<sup>1)</sup>
2. Urheber des Liedes ist Johann Lüthi aus Oberbuchsiten im Kanton Solothurn. Das Lied ist entstanden wenige Tage nach dem VI. Eidgenössischen Schützenfest am 8. Juli 1832 in Luzern. Der Weber und Dorfmusikant Johann Lüthi hatte sich an jenem Tage zusammen mit seinem Freunde F. Hammer und zwei Mädchen über den See und über den Berg zum Rigi aufgemacht und die Ereignisse und Erlebnisse jenes Tages kurze Zeit später zu einem Liede verdichtet.

Das Lied Lüthis, das Urlied lautete:

- (1b)
1. Uuf, i d'Hand d'r Bärgstock g'noo,  
Mir wei mit-n-and uf d'Rigi goo!  
: Es söll m'r dort g'wüss lustig sii,  
M'r seit, si heige guete Wii. :
  2. Vo Luzärn uf Wäggis zue  
Brucht me wäger keini Schue.  
: M'r faart jo lieber uf em See,  
Wol für die schöne Meitli z'g'see. :
  3. Z'Wäggis dört foot's Stiigen a  
Mit eure Jumpfere-Hoppsassa!  
: Dö heisst es: Laufit nit esoo  
Mir möge scho nu ufe g'choo. :
  4. Im Cholte Bad dört cheert me-n-i  
Und trinkt es Gleesli guete Wii.  
: Dö heisst es: Mir wei blübe doo,  
Mir möge doch nit ufe g'choo. :
  5. Loset, wi die Glöggli chlinge  
Und die Chüeli lustig springe:  
: Sell mi wol d'r Chueni nee  
Schöneres cha me gar nit g'see. :

/ 1) "Deutsche Weisen" bearb. von August Lindner 72.-79.T.  
Stuttgart, o.J.

6. Wo mir si uf d'Rigi choo,  
Do lauft is es Sennemeitli noo:  
: Es treit is Alperöseli a,  
Und seit, es heig au no kei Maa. :
7. D'r Lüthi - ach dass Gott erbarm! -  
Es hangt scho Eini a sim Arm:  
: Er hätt'ere sellen e Chrüüzer gee,  
Wenn er no mee hätt'wolle g'see. :
8. D'r Hammer, däa het's Blüemli g'noo,  
Es wird im suufer use goo,  
: Jez darf er nimmer uf d'Rigi goo,  
Söst schickt im's Meitli 's Büebli noo. :

Die Melodie stand im 2/4 Takt, ist, wie Gassmann<sup>1)</sup> sagt, ein ganz dilettantenhaftes Produkt und konnte deshalb nicht ins Volk dringen.

Die Melodie zu dem heute gesungenen Lied gehört dem von Gassmann sog. Typ III an. Ihr Urheber ist nicht bekannt.<sup>2)</sup> Das Lied hat sich zuerst durch mündliche Überlieferung, Handschriften,<sup>3)</sup> später auch durch Druck ausgebreitet.

Lüthi selbst hatte den Text und seine Melodie in vielen Kreisen, im Wirtshaus, beim Dorftanz vorgesungen; er war nebenbei Dorfmusikant gewesen.<sup>4)</sup> Wann der erste Druck erschienen ist, ist mir nicht bekannt.

Ähnlichkeiten, Vorlagen, vor allem für die Verse 6 und 8 des Urliedes sind häufig zu finden. Die Blume spielt eine bedeutende Rolle in der Volksdichtung. Das gilt besonders für die Rose. Das Bild vom Rosenbrechen zeichnet der Dichter manchen Volksliedes. Formelhafte, floskelhafte und typische Bestandteile enthält das Lied allerdings nur in geringem Maße. Ton und Text stimmen überein. Es gibt keine Unebenheiten, Sprünge oder Risse. Das gilt für das Urlied wie für die neuere Fassung des Typs III.

3. Das Urlied ist an einen konkreten Sachverhalt gebunden. Es erzählt die Geschichte von der Rigifahrt des Verfassers Johann Lüthi und seines Freundes Fr. Hammer. Die neue Fassung dagegen hat sich von diesem Sachverhalt gelöst. Verschwunden sind nacheinander die Namen Lüthi, Hammer, der Rigi und das Chalte Bad. Geblieben sind nur Luzern und Wäggi. Man kann nicht einmal mehr sagen, daß das Lied eine Seefahrt schildert. Zwar erscheint der See noch in der zweiten Strophe, der Begriff steht jedoch beziehungslos, abstrakt und typisiert. Das gilt auch von dem Maidli und dem Hansli und ihrem Tun.
4. Das Urlied Lüthis ist sehr stark zurecht- und umgesungen worden. Gassmann schildert etwa 30 Varianten in Text und Melodie, wobei er drei Melodietypen unterscheidet. Wir wollen einige Varianten aufzählen:

(1c) Das Rigiberglied: (Baselland ca. 1835, Eva Hebel)

1. Anfangs in d'Hand der Bergstock gno,  
Jetz wei mer o uf d'Riegi go.  
: Ha g'hört si heige so guete Wi,  
S'muess dort recht lustig si. :

1) Gassmann, s.7

2) Gassmann, s.34ff

3) Gassmann, s.4 und 9

4) Gassmann, s.4, 6 und 62ff



2. Vo Luzärn uf Wägis zu  
Do brucht man eben o kei' Schuh,  
: Ma fart ja lieber uf em See,  
Um dort die schönen Fischli zu sehn:
3. Im kalten Bad do kehrt man i  
Und trinkt es Glesli guten Wi.  
: Do heißt es, mir wen blieben do,  
Mir mogen jo nit nochen ko.:
4. Z'Wägis git das Stigen a  
Und unserer Jungfrau Hopsasa  
: Schreien laufen nit e so,  
Mir mogen sist nit nochen ko:
5. Wo mir uf d'Rigi cho,  
Do lauft is e Sennen Meitschi no,  
: Es treid is albe Rösli a  
Seit is au, i ha no kei' Ma:
6. Der Lüthi und der het Rösli gno,  
Es isch im sufer use ko;  
: Jetzt darf er nimi uf d'Rigi cho,  
Süst schickt em's Meitschi 's Bübli no.:

Dieses Lied ist noch weithin vom Urlied unmittelbar abhängig. Dagegen hat sich schon folgende Fassung viel mehr von Lüthi's Schöpfung entfernt, was vor allem auch für die Melodie gilt:

(1d) Der Hirten oder Rigiträger Lied: (1848-50, Vierwaldstätter See und Rigi, gesungen von Alt-Rigiträger Alois Dahinden, Weggis)

1. Und vo Luzärn uf Wäggis zue  
Udi-rü-ellele u di rü-ellele,  
Brucht me-n-au e keini Schue,  
Tralalala-ü-e-die-.....
2. Me faart es bitzäli über e See, ...  
Um die schöne Fischli z'g'see, ....
3. Z'Wäggis gaad das Stigen a ...  
Mit der Jungfere Hoppsassa ....
4. Mer nimmt es Pfiffeli us em Sack ...  
Und füllet es mit Rauchtabak .....
5. Im Chalte Bad, do cheert me-n-i ....  
Und trinkt es Schöppäli guete Wii ..
6. Und wo mer sind uf d'Rigi choo, ....  
So lauft is 's Sennemeitschi noo....
7. Es treid is Alperösäli a .....  
Und seid: es heig de no ke Maa ....
8. D'r Ludi hed em 's Blümeli g'noo ...  
Das wird no suuber use choo. ....
9. Jez darf er nümme uf d'Rigi goo, ..  
Söst schickt em's Meitschi 's Büebli noo...

Die erste Strophe ist weggelassen und das Lied beginnt mit der zweiten Strophe des Lüthi'schen Liedes. Alles ist ins Kürzere, Einfachere, Prägnantere gerückt. Nebensächlich-

keiten des konkreten Sachverhalts sind verschwunden und haben den abstrakten Nebensächlichkeiten, wie etwa dem "Pfeifenrauchen" Platz gemacht.

Die Melodie ist fast gänzlich vom Originallied unabhängig. Nur kaum bemerkbare Spuren finden sich noch.<sup>1)</sup> Die metrische Form hat sich in einen Zweizeiler in Schnadahüpfel-Form verwandelt.

Etwa 15 Jahre nach seiner Entstehung ist das Lied volkläufig geworden.<sup>2)</sup>

In den 50er oder 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts hat sich der Volksmund, ohne allzuviel am Text zu ändern, eine neue Melodie im 3/4 Takt geschaffen,<sup>3)</sup> die später wohl im Kanton Zug wieder der 2/4-taktigen, heute üblichen Melodie Platz gemacht hat.<sup>4)</sup>

(1e) Kanton Zug: (ca. 1860, gesungen von Frau Bolle-Merz von Unterägeri in Luzern)

1. Jez muess'se mool uf e Rigi sii,  
Sind Eier nu, si tue s'derzu,  
Diririoririo horidiro  
Und Mueter pack is Schüblig i,  
Mer lönd ech de drii Tag gueti Rue,  
Diririoririodo .....
2. An Brönz, es Fläschli, müem-mer-haa,  
Adie ir Lüüt, iez wem-mer gaa.  
Adie ir Lüüt, und ganwid guet,  
Jäso, iez fäält mer nu der Huet.
3. Iistilge tüem-mer vorem Schuel huus,  
Jez gaad's dervo in Suus und Bruus,  
Do simmer scho im 'Falke' z'Zug,  
Es gaad jo g'raad as win-n-im Flug.
4. Vo Zug ewääg uf Arth hizue  
Bruuched mer jo keini Schue,  
Chönnt faare über e blaue See  
Und dert die schöne Fischli g'see.
5. Vo Arth ewääg gaad's Stiige a  
Mit üsere Jungfere Hoppsassa.  
Nei Hansli, lauf doch nid esoo,  
Me möged ech sust nid noch g'noo.
6. Im Chlösterli, do cheert mer i  
Und trinkid es Schöppli guete Wi.  
D'Frau Weerti hed es guets Kaffee,  
Chiechli und Chrapfe, was witt nu mee?
7. Au schlafe müem-mer nid allei,  
Mer gönd mitenand uf e Gaden is Heu.  
Do strecke mer üsi müedi Bei,  
Aber gar nid lang, nur bis am halbi zwei.
8. De Seppi rüeft: D'Sonne chonnd schoo!  
Wär si will g'see, söll enanderno choo!  
D'Meitli machid ire Züpf z'grächt,  
Nur eine mag nid uuf, 's ist s'Heuerlis Chnächt.

/ 1) Gassmann s.17

2) Gassmann s.18

3) Vgl. L.N.Tolstoj in seinem 'Luzern' nach den Aufzeichnungen des Fürsten Dmitri Nechudoff; vgl.Gassmann s.23f.

4) Gassmann s.34f.

9. Bem z'Morge hem-mer d'Äugli g'ribe,  
Enandere g'chüsset und g'schwind hei g'schribe:  
Si sellid nur ke Chummer haa,  
Au hie gäb's Würst und Bölle draa.
10. Und no mer si uf e Kulm ufe choo,  
Stood es Sennemeitschi doo,  
Es treid is Alperösli a  
Und seid au g'schwind, es heig kei Maa.
11. Der Hansli hed es paari g'noo,  
Und uf sis Hüetli ufe too.  
Jez darf er nümme uf e Rigi goo,  
Sust treid em's Meitschi es Buebli noo.

Auch hier haben wir wieder den Bericht einer Rigifahrt, die allerdings wegen der Entfernung Zugs vom Vierwaldstätter See etwas länger dauerte als die Fahr Lüthi's und ein Übernachten notwendig machte. Der Text ist ganz diesem Ausflug angepaßt. Der Proviant darf nicht vergessen werden, Schübli (Würste) und Brönz (Branntwein) müssen dabei sein.

Statt von Luzern nach Wäggi's fährt die Ausflugsgesellschaft von Zug nach Arth. Die entsprechende Strophe aus dem Urlied konnte die Gesellschaft übernehmen, ebenso die folgenden Strophen 5 und 6. Auch die Geschichte vom "Hansli", dem Sennemeitschi und dem Alpenrösli kehrt zum Schluß wieder.

Das Lied ist wieder zu einem konkreten Sachverhalt zurückgekehrt, zum Ausflug von Zug nach Rigi. Es konnte sich deshalb auch kaum weiterverbreiten.

Das gilt aber nicht für die aus dem Urlied entnommenen Strophen und vor allem nicht für die Weise. Sie war zügig, frisch und bildet mit den abstrahierten Strophen aus dem Urlied das nunmehr überall wiederzufindende, zum Volkslied gewordene Rigilied mit der Melodie vom Typ III.<sup>1)</sup>

(1f) Berner Oberland: (1865) Dort ist das Lied noch mehr abgeschliffen und lautete:

1. Vo Luzärn gäge Wäggi's zue,  
Hodolo-i-dü-o-do-lo-i-dü  
Bruucht me weder Strümpf noo Schue  
Hodolo-i-dü-o-do.
2. Wo mer sind uf d'Rigi cho, ....  
So lauft is d's Sennemeitschi no, ....
3. Und treit is Alperösli na  
Und seit, es hebi no kei Ma.
4. D'r Hansli het em's Blüemli g'noo,  
Es wird em suber use choo.
5. Jez darf er nümme uf d'Rigi goh,  
Süst treit em's Meitschi 's Buebli no.

(1g) Kinderlied: Das Lied besteht hier nur noch aus 2 Strophen:  
(Kanton Schwyz ca. 1870)

1. Vo Luzärn uf Wäggi's zue  
Bruucht me-n-au e keini Schue,  
Vo Luzärn uf Wäggi's zue  
Bruucht me keini Schue.

1) Gassmann s.44

2. Me faart es bitzeli übr'e See  
Und cha schöni Fischli g'see.  
Ma faart es bitzeli übr'e See  
Und cha Fischli g'see.

Zu einer derartig abgesungenen Variante gehört unser eingangs beschriebenes Lied Nr. 1a.

5. Der Ausdrucksgehalt des Liedes Nr. 1a ist nicht gekünstelt, geziert, gebildet. Die Worte sind einfach gesetzt, eine gewisse Naivität ist ihnen nicht abzusprechen. Ausführlichkeit, Breite, Künstliches sind herausgeschliffen. Das gilt in gleichem Maße für die letzten Varianten. Lüthi's Urlied dagegen besitzt noch künstliche Punkte; das gilt noch mehr für das Zuger Lied. Doch überwiegen vor allem in Lüthi's Lied die naive Darstellung, die Allgemeingültigkeit der Darstellung, das "Stämmige, Tüchtige" den künstlichen, gezierten Teil.<sup>1)</sup>
6. Die Sänger identifizieren sich mit dem Inhalt. Sie betrachten das Lied als ihr Eigengut. Zunächst finden sie, daß das Lied eigentlich auf jede Rigi-fahrt paßt und ändern entsprechend nur die Namen Hammer und Lüthi, weil sie ihnen nichts sagen. Der Name Hammer fällt zumeist ganz weg, während der Name Lüthi erst als Ludi, dann aber in bunter Reihe als Hansli,<sup>2)</sup> Fritzli,<sup>3)</sup> Mänzi, Roni, Seebi<sup>4)</sup> erscheint. Jeder Sänger paßt das Lied seinem Erleben an. In der Fassung Nr. 1d ist das Lied zum Leiblied der Rigiträger geworden, die hartnäckig behaupten, das Lied sei in ihrem Kreis entstanden.<sup>5)</sup>

Der Sänger der Zuger Variante Nr. 1e fährt von Zug nach Arth und läßt seine ganzen Erlebnisse auf diesem zweitägigen Ausflug in das Lied einfließen. Der Sänger des Kinderliedes freut sich an den ersten beiden Strophen und läßt die letzten alle weg.

Selbst Lüthi gegenüber machte sich das Volk mit diesem Standpunkt geltend und wollte das Lied so vorgetragen haben, wie es sein Eigengut geworden war. So mußte Lüthi regelmäßig Strophe 5 und 7 weglassen. Aber selbst damit war es nicht zufrieden zu stellen. Gassmann berichtet von einem Tanzfest im Gäu, wo Lüthi regelmäßig aufgespielt habe,<sup>6)</sup> und fährt fort: "Wie er und seine Genossen damit fertig waren, setzte das Volk mit seiner Melodie ein und sang dieselbe im Hallo siegesbewußt zu Ende. Das soll Lüthi erst bitter geärgert haben, doch als das lustige Volk nach Schluß des Liedes in ein helles Gelächter ausbrach, habe er resigniert ihm zugerufen: 'I ha's verloore!' Und das darf man sowohl auf den verlorenen Wettstreit wie auf das verlorene Lied beziehen.

7. Text und Melodie des Liedes werden nicht nur einfach interpretiert; sie gewähren 'Mit-Sein' in der Gemeinschaft, die es singt.

1) vgl. Gassmann s. 7 "Welche Naturfrische, Gemüts-tiefe, Innigkeit und Herzlichkeit! - ein kräftiger Trunk fürs sehnige stämmige Volk."

2) Var. 19, 23 bei Gassmann

3) Var. 18 bei Gassmann

4) Gassmann s. 16 Anm. 2

5) Gassmann s. 17

6) Gassmann s. 10 Anm. 1

Schon das Urlied Lüthis ist Ausdruck innerer Kollektivität. Es breitet aus, was das Volk empfindet und denkt. Es ist nichts anderes als ein Necklied auf Hammer, den Freund Lüthis, Spott auf dessen Abenteuer und dessen Folgen, also scherzende 'Volksjustiz'.<sup>1)</sup> Diese innere Kollektivität blieb auch erhalten, wo andere Sänger ein Spottlied auf andere Personen formten. Aber auch die Ausflugsberichte sind Bestandteile der inneren Kollektivität, der Allpräsenz des Volksliedes. Fährt man von Zug nach Arth, drängt sich das Lied genau so auf wie auf der Fahrt von Luzern nach Weggis. Die Rigiträger nennen es ihr Leiblied<sup>2)</sup> und haben es oft den Reisenden, die sie in ihrer Sänfte auf den Rigi trugen als 'popular song' und 'chanson populaire' vorgelesen. Auch Tolstoj hat es am 7. Juli 1857 vor dem Hotel 'Schweizerhof' in Luzern gehört und, wie Gassmann vermutet, vielleicht sogar von jenem alten Geiger, der die Melodietype II im 3/4-Takt geschaffen haben soll.<sup>3)</sup>

Kaum eine Reisegesellschaft, kaum ein Ausflügler oder Tourist war auf dem Schiff an Weggis vorbeigefahren, ohne die beliebte Weise gesungen zu haben. Und, wie Gassmann schreibt,<sup>4)</sup> gesellt sich diese heimatliche Weise gar zu gerne allen Schweizern zu, wo immer sie sich im Ausland treffen. Das Lied ist zum kollektiven Ausdruck einer Gemeinschaft geworden. Es müsse, so sagt Gassmann weiter, daher wohl etwas in dem Liedchen liegen, was jeden Schweizer gleich in Bann schlage. Es sei denn auch "Seelenblüte, Verkörperung der gegenwärtigen musikalischen Denkweise des Schweizervolkes."

Dieses 'Etwas' im Lied gewährt also nicht bloßes "Schein-Sein", sondern im Singen ein echtes "Mit-Sein" in der Gemeinschaft.

Wenn auch nicht alle oben herausgearbeiteten kollektiven Wesensmerkmale auf das Rigilied zugetroffen haben, so ist doch deutlich genug, daß es stark von ihnen bestimmt ist. Das gilt von der sog. inneren wie von der sog. äußeren Kollektivität.

B) Das Lied "van Herrn Pastor siene Koh":

1. Wir wollen noch kurz in gleicher Weise das Lied von der Pastorenkuh untersuchen. Es ist von anderer Art als das Rigilied. Zwar gleichen sich beide insoweit, als beide einen einigermaßen festen Kern besitzen: beim Rigilied war es die Bootsfahrt von Luzern nach Weggis, beim Lied von der Pastorenkuh ist es die Geschichte vom Tod einer Kuh und der Verteilung ihrer sterblichen Überreste an verschiedene Personen. Aber diese Kerne unterscheiden sich in ihrer Fähigkeit, fortzeugend neue Kerne zu gebären, wie Nietzsche sagte. Die Bootsfahrt mit ihren Erlebnissen ist eng und geschlossen. Der Sänger muß, will er sie verlassen, die Erlebnisse wandeln. Die Geschichte von der Kuh dagegen ist weit und offen. Der Sänger braucht nichts zu verwandeln. Der Kern der Geschichte regt ihn vielmehr an, fortlaufend

1) Das waren auch die 'Volksliedleichen' (Pommer) anderer Lüthilieder, bei Gassmann s.70 (Schneegänselied) und s.76 (Die Wolf-Ueli-Väspen).

2) Gassmann s.17

3) Gassmann s.23

4) Gassmann s.VII



neue Kerne dem alten Kern hinzuzufügen. Es ist ein Gerüststrophenlied und gehört der Gruppe 'Naturnahes Wachstum' an.

2. Die Frage nach dem Urheber läßt sich nicht beantworten. Wir finden, wie so oft, daß der Volksglaube und häufig auch der Glaube mancher Aufzeichner die Urheberschaft dem jeweiligen Sänger zuzuschreiben geneigt ist, ein Glaube, der sich durch widerspruchsvolle Meldungen aufhebt.<sup>1)</sup>

Die Zeugnisse des ersten Hörens gehen nur bis ins Jahr 1863 zurück, so daß man eine Entstehung um die Mitte des 19. Jahrhunderts annehmen darf.<sup>2)</sup> Das Lied ist sowohl durch mündliche Verbreitung wie durch Druck verbreitet worden. Fliegende Blätter, Drehorgelmänner, Wandervögel, Soldaten, Studenten, Handwerksburschen waren die Wegbereiter.<sup>3)</sup>

3. Die Frage nach den Vorlagen und Ähnlichkeiten führt weit in die Geschichte der Literatur zurück. Das Lied von der Pastorenkuh gehört zur großen Gruppe der Tiertestamente, die vom Testament des Schweines bei Petronius Arbitr über die Testamente von Esel, Pferd, Ziegen über ganz Europa zerstreut sind.<sup>4)</sup> Ähnlichkeiten bieten noch die anderen Aufzähl- oder Verteillieder, die "Vogelhochzeit"<sup>5)</sup>, das Lied "Was die Gans trägt"<sup>6)</sup> oder das Osterlied vom "Zicklein".<sup>7)</sup>

Parallelstellen sind schwer zu finden. Sie sind aber gleichwohl vorhanden. Schon die Einleitungsstrophe "Wolln wir singen das neue Lied" ist ein solcher zum Formelschatz gehörender Beginn.<sup>8)</sup> Auch sonst erscheinen manche Parallelen mit anderen Liedern. In Vers 385f. singt man:

"Schleswig Holstein, meerumschlungen  
nimmt für sich de ganze Tungen."

Das soll als Beispiel genügen.

4. Die Frage, ob das Lied an einen konkreten Sachverhalt gebunden ist, haben wir schon einleitend gestreift. Manche Sammler behaupten, die Geschichte vom Tod der Pastorenkuh gehöre einem bestimmten Dorfe an und gelte einem bestimmten Pastor.<sup>9)</sup> Da jedoch auch diese Angaben von Dörpen bis Vege-sack und etlichen 20 anderen Namen lauten, können wir nicht viel darauf geben.

Was bleibt, ist die Rahmenhandlung: der Tod oder die Not-schlachtung einer Pastorenkuh und die Verteilung ihrer "Bestandteile" an alle möglichen und unmöglichen Personen. Diese Rahmenhandlung ist dehnbar, allgemeingültig, kann überall geschehen. Ihr fehlt die Konkretisierung. Sie hat schon den nötigen Abstand, die nötige Abstraktheit, die ihre spätere Volkläufigkeit braucht.

1) Wehrhan s.39

2) Wehrhan s.37ff.

3) Wehrhan, Tabelle s.6-25

4) Wehrhan s.26ff.

5) EB I Nr. 163

6) EB III Nr.1751

7) EB III Nr.2133

8) vgl. Naumann 'Studien über den Bänkelsang', ZsfVkd XXX, XXI, Berlin 1920-21, s.8ff; EB I Nr.246; EB I Nr.209d, Vgl. auch oben s.98

9) Nachweise bei Wehrhan s.35ff.

5. Die Frage nach Varianten in Text und Melodie läßt sich nur bei der Melodie in Herkömmlicher Weise beantworten. Wehrhan unterscheidet 36 Singweisen, die mehr oder weniger voneinander abhängen oder auf andere Liedweisen zurückgehen.<sup>1)</sup>

Der Text kennt keine Varianten, wie wir sie beim Rigilied kennengelernt haben. Der Grund hierfür liegt in der Verschiedenheit der Kerne. Das Lied von der Pastorenkuh hat in fortwährendem Gebären unzählige Strophen geschaffen, die zusammen mit der "hinreißenden und schlagenden Singweise"<sup>2)</sup> ihrerseits den neuen Hörer selbst in den Stand gesetzt hat, neue Strophen zu formen.

Wehrhan zählt weit über ein halbes Tausend Strophen auf und weiß dabei, daß er längst nicht alle im Volksmund umherlaufenden Beispiele erfaßt hat. Er sagt selbst, die Zahl der Gesätze gehe ins Unheimliche.<sup>3)</sup> Wir wollen einige Strophen vorstellen und dabei einen Zug durch die hauptsächlichsten Liedinhalte unternehmen:

Anstatt der schon erwähnten Eingangsstrophe

"Wollt ihr hören das neue Lied?"

beginnt es oft mit einem Zwiegespräch:

"Mudder, wat smeckt de Worteln (=Möhren) nett!  
Junge, dat deit dat Neerenfett!" (Nr.26)<sup>4)</sup>

Die Unterhaltung kann auch so vor sich gehen:

"Och Mudder, wat smeckt de Erften nett!  
Nei Junge, dat kümmert vant Nierenfett!" (Nr.47)

Die Geschichte passiert meist an einem Feiertag:

"Ostern wär se dick un krall,  
Pfingsten lag se dod in'n Stall." (Nr.64)

"Lot uns singen dat nije Lied,  
Wat up Pingsten is passiert." (Nr.66)

Die Ursachen der Krankheit werden erzählt:

"Op einmal war dat Dier do krank,  
De Gicht troek in den Rüggestrank." (Nr.72)

"Pastor siene Koh was dick un fett,  
Fratt dat ganze Plückefett." (Nr.79)

Manche Sänger berichten von Heilungsversuchen, Notschlachtung, vom plötzlichen Tod, von der Zerlegung und Ausschachtung, um dann endlich zur Verteilung, dem Hauptthema, sowohl dem Inhalt wie der Zahl der Strophen nach, zu gelangen.<sup>5)</sup>

Das geschieht dann in folgender Weise:

"Doch de Herr Pastor, o jeh!  
Behöil für sick dat ganze Filet." (Nr.122)

"Pastors Knecht, de freue sick,  
Kreig dat ganze Plückefett." (Nr.133)

1) Wehrhan s.92ff

2) Wehrhan s.43

3) Wehrhan s.46ff

4) Nummern bei Wehrhan

5) Wehrhan Str. Nr.122ff.

Auch der Küster wird bedacht:

"De Köster namm sick äuk näu wat,  
Mak sick vam Hoern 'n Dintenfatt." (Nr.144)

Es kann auch der 'Mester' sein:

"De Mester de wull ock noch wat,  
Makede sick vant Hoern 'n Dintenfatt." (Nr.346)

"Unse Köster, gar nich übel,  
Kriegt en nijjen Tobaksbüel." (Nr.144)

"Un de olle Nahwer Nütel  
Kreeg en nien Tobaksbüel." (Nr.144)

Auch der Bürgermeister und der Amtmann bekommen ihn:

"De Bürgermeister, gar nicht eitel,  
De krieg de Bloos teum Tabaksbeutel." (Nr.327)

"Un de Amtmann Dick von Eitel  
Mak sick ut de Bloos en Tobaksbeutel." (Nr.335)

Die Maler werden bedacht:

"Unde Moler 'Grön und Geel'  
Kreeg den Steert as Pinselsteel." (Nr.286)

"Malermeister 'Grön und Geel'  
Kreeg de Titt to'n Pinselsteel." (Nr.287)

Der Nachtwächter:

"De Nahtwächter is vuller Zorn  
Hei kreig man bloot dat eene Horn." (Nr.298)

Der Zorn verschwindet:

"Un de Wächter Haberkorn  
Kriegt es grotet Tutehorn." (Nr.301)

Die Stadtkapelle oder an anderer Stelle die grote, die gute, die Bremer (Offenbar in Anklang an die 'Bremer Stadtmusikanten'), die Dorf- oder Sem'narkapelle wird ausgestattet:

"Un de nije Stadtkapelle  
Kriegt en nijjes Trummelfelle."

Das geht ins Unendliche weiter: einfache Reime werden gepaart: Ortspolizist/Mist (Nr.338), Zorn/Horn (Nr.347), fiul/Miul (Nr.348), Schandarm/Achterdarm (Nr.349ff). Wenn man Wurst gegessen hat, liegt Durst nahe (Nr.549), die Paarung Graben/Magen fand auch großen Anklang (Nr.450-454), und wenn es ein Hund ist, der mit vollem "Magen" in den "Graben" springen muß. Das geht von Soldat/Salat (Nr.358ff) bis zu slapen/Wappen, was einen einfallsreicheren Sänger auf die Strophe bringt:

"De Mecklenbörger leit 't nicht slapen  
Sei retten den Kopp int Lanneswappen." (Nr.366)

Es können auch die Coesfelder sein.

Die Fruchtbarkeit der Melodie erweist sich, wenn sie ohne Zusammenhang mit der Pastorenkuh<sup>1)</sup> fremde 'Bilderfunken'

1) Oder besteht doch ein Zusammenhang durch die Strophen über Mecklenburg und Schleswig-Holstein (Nr.385)?

ausspricht, die einfach der Lust am Singen, der Lust am Reim und am Kehrreim, der Lust am Klang ohne Rücksicht auf den Sinn entspringen.<sup>1)</sup>

"In der Schlacht bei Marathon  
Hörte man nen großen Ton." (Nr.371)

"In der Schlacht bei Abukir  
Trank Napoleon Lagerbier." (Nr.372)

Auch bei den Kuhbestandteilen finden wir manche seltsame Reimassoziation, die aus ähnlichen Beweggründen kommen dürfte. In Nr.427 reimt sich "Suppe" auf "Emma Schuppe", der Hofhund "Wassermann" auf "macht sich an die Knochen ran" (Nr.457)<sup>2)</sup> und von der Dienstmagd "Frieda Kleuke" sprang der Reim der "Klauenseuche" auf "im ganzen deutschen Reiche". (Nr.533).

Den Beschluß bilden Strophen von allgemeiner Art:

"Dat linke Oog van unse Kau,  
Dat kreig - ick weit't nicht mehr genau." (Nr.508)

"Dat Hirn, wo der Verstand in setten,  
Gaff man en unwies Mensch te fressen."

6. Der Ausdrucksgehalt des Liedes ist oft naiv, primitiv; manche Strophen klingen allerdings auch gekünstelt:

"Um das rechte Vorderbein  
Hauten sich die Schneiderlein." 3)

Im Ganzen wird man aber wohl das "tüchtige" Moment bejahen können, wenn auch zugegeben sein soll, daß das Lied viele Schwächen des langsam sterbenden Volksliedzeitalters besitzt. Es ist ja nur klägliches Überrest der Lieder, wie sie Avdo sang.

7. Alle Stände und Berufsklassen singen es: Fleischergesellen<sup>4)</sup>, Wandervögel<sup>5)</sup>, Baugewerkschüler<sup>6)</sup>, Soldaten.<sup>7)</sup> Es ertönt in Turnvereinen;<sup>8)</sup> Studenten und Seminaristen stimmen es an.<sup>9)</sup> Letztere ärgerten sich über die Strophe:

"Uns Pastor wull tum Eeten gahn  
Da is he in den Kohdreck stahn  
Van Pastor sine Koh."

Aus Theologenkreisen soll daher die Version stammen:

"Unser Pastor, der wur grimmig,  
Slag up den Disch, seggt 'Gottverdimmig'  
Ich bün de Herr von der Koh!"<sup>10)</sup>

Jeder Sänger betrachtet es als sein Eigentum; er identifiziert sich mit dem Inhalt. Viele von ihnen gelten daher wieder als Urheber des Liedes.<sup>11)</sup> Jeder glaubt, wie es auch schon die Rigiträger vom Rigilied vermeint hatten,

1) vgl. dazu die alten mehr durch Klangassoziation als durch Sinn und Inhalt wirkenden Zaubersprüche.  
2) vgl. dazu Nr.481, 484, 485ff, 499/528.  
3) Wehrhan s.45  
4) Wehrhan s.41  
5) Wehrhan s.42  
6) Wehrhan s.41  
7) Wehrhan s.44  
8) Wehrhan s.40, 43  
9) Wehrhan s.39ff  
10) Wehrhan s.60  
11) Wehrhan s.37f.

das Lied sei in seinen Kreisen entstanden, in seinem Dorf sei die Geschichte passiert. Jeder glaubt auch, er müsse, wenn er singe, irgendeinen seiner Bekannten in die Spottverse einfügen. Ja, das Lied zwingt gerade dazu, sich Melodie und Anlage zu inhalieren und selbst in die Reihen derer zu treten, die dem Lied altes und neues Leben zugleich einhauchen.<sup>1)</sup> H.Landois sagte:<sup>2)</sup> "Will ji noch mehr häären? Ick wet noch von Pastor siene Koh ehr Kalw, Hosten, Haorseel, Töttken, Buotterkerne, Gekröse, Tunge, Muhle, Piepenstück, Buorstekäme, Bakkart, Wamme, Betog, Aohmpiepe, Trog, Gedder, Liäwer, Lickensteen, Rullwampe ..."

Aus Tondern berichtet Wehrhan, daß das Lied in Seminaristenkreisen als Rundgesang benutzt wurde und daß jeder verpflichtet war, ein Gesätz zu singen und, wenn er kein anderes wußte, eins zu 'dichten'.<sup>3)</sup>

Von hier aus hat das Lied Teil am kollektiven "Mitsein" und ist Ausdruck dieses "Mitseins". Es gilt als "unser Lied". Vereine, Soldaten, Studenten, Handwerksburschen betrachten es als ihnen gehörig. Jeder, der es am Bierabend singt oder 'neu' singt, gewinnt seinen Teil am gemeinsamen Sein.

#### V Ergebnis:

Wir haben gesehen, daß das Volkslied von Kollektivbegriffen nahezu umrahmt erscheint.

Schafft der Einzelne selbst, so hat er zwar noch Raum für seine schöpferische Phantasie, aber es sind ihm Grenzen gesetzt, die er nicht überschreiten kann. Schafft das 'naturnahe Wachstum im engeren Sinn', so ist es von vornherein an diese kollektiven Merkmale gebunden. Im 'naturnahen Wachstum im weitesten Sinne' fließen Individuallied des Einzelnen und naturnahes Wachstum im engeren Sinn zusammen. Zwar hat der Einzelne sich in den kollektiven Grenzen gehalten, sonst hätte sich der Volksmund des Liedes gar nicht bemächtigt. Er hatte es zum Ausdruck der Seele gemacht, mit dem Volksleben verbunden, ihm Allpräsenz verschafft. Er hatte ihm den Stil, die Manier des Volksliedes eingehaucht und kollektive Formeln und Typen einfließen lassen. Je mehr er es getan hatte, desto sicherer und schneller hatte der Volksmund sein Lied aufgenommen. Aber der Volksmund brauchte es dabei nicht zu belassen. Er konnte das Lied selbst nochmals nach seiner Vorstellung

1) vgl. auch das Lied vom Bruder Malcher bei Seemann, Malcher.

2) Wehrhan s.46

3) Wehrhan s.45



umgestalten und das herausschleifen, was ihm immer noch fremd oder nicht mehr passend erschien, er konnte das Lied mit neuen Inhalten verbinden, er konnte es auflösen und wieder zusammensetzen. All das geschah entweder im kollektiven Miteinander oder im kollektiven Nacheinander.

Auf seinem Weg durch die Zeit, den wir mit der Schlußformel  $r_n = F(r_1, r_2, x_n, y_n)$  dargestellt haben, verbindet sich das Eigengut eines Sängers, das selbst weithin schon in vorgeschriebenen Grenzen kreist, mit dem vorgefundenen Gemeingut. Wenn auch das Verhältnis dieser beiden Größen schwankt, so verstärken sich doch in der Regel die Faktoren des Gemeingutes, bis das Lied zuletzt im Staub der Geschichte versinkt, von Sammlern zusammengekehrt oder aber durch ständiges Pulsieren neues Leben in neuen Liedern gebiert.<sup>1)</sup>

---

1) "Here there is a clear case of the survival of the fittest. A tune which has been handed down from father to son through generations will represent the united imaginations of thousands of men and women through hundreds of years of evolution.- This then is the much discussed 'communal growth' theory, and it is borne out of the facts ...." (Ralph Vaughan Williams in Enc. Brit. "Folk Song").

### 3. Kapitel: Der Werkschutz

Wir haben versucht, eine Skizze des Volksliedes zu geben, ein Bild seines Wesens zu entwerfen und wollen nunmehr dieses Wesen von urheberrechtlichen Gesichtspunkten aus beleuchten. Die hauptsächlichsten Fragen, auf die wir eine Antwort finden müssen, werden sein: einmal, ob beim Volkslied überhaupt ein Werkschutz entstehen kann und zum anderen, ob ein eventuell entstandener Werkschutz in einem solchen Umfang aufrechterhalten werden kann, wie das bei gewöhnlichen Werken der Literatur und Musik der Fall ist, oder ob nicht vielmehr das schillernde Wesen des Volksliedes solchen vollkommenen Werkschutz entgegensteht.

#### § 1 Allgemeines:

Das LUG schützt nach seinem Wortlaut <sup>1)</sup> die Urheber von Schriftwerken und solchen Vorträgen und Reden, welche dem Zwecke der Erbauung, der Belehrung oder der Unterhaltung dienen, und die Urheber von Werken der Tonkunst.

Zunächst muß also untersucht werden, welchen Inhalt diese Beziehung zwischen Urheber und Werk besitzt.

#### I Geschichte und Grundlagen:

1. Es galt in der Vergangenheit <sup>2)</sup> durchaus nicht als selbstverständlich, daß ein 'Werk' der Literatur, der Musik oder der bildenden Kunst eines rechtlichen Schutzes bedürfe. Verschiedenerlei Gründe, die hier nicht näher interessieren, waren Ursache dafür. Sei es, daß das römische Recht das Geisteswerk nicht verselbstständigt, sondern nur in Verbindung mit dem Werkstück, dem Buch oder später den Noten, gesehen hatte <sup>3)</sup>, sei es, daß das Mittelalter einen "natürlichen Anspruch der Allgemeinheit" <sup>4)</sup> auf das Werk bejaht hatte, sei es die Tatsache, daß mancher

/ 1) § 1LUG; § 1 MinE; §§ 1,2, RegVorl; ähnlich auch Art.1 d. franz.Ges. v.11.3.1957; Section 2,49 d. Copyright Act 1956; §§1,10 d.österr.Ges. v.9.4.1936; Art.1 d.schw.Ges. v.7.12.1922; Art.1,2,3 d.türk. Ges. v.10.12.1951; § 4,5, d.Copyright Law d.USA v.30.7.1947; dann vor allem Art.4 RBÜ.

2) dazu Gieseke Entw.; Pohlmann Geschichtsbild und Frühgeschichte; Allfeld s.1ff; Hubmann UR s. 7ff und RdsG s. 68ff; Neumann-Duesberg gespr.Wo s. 10; Rintelen s.4ff; Ulmer s. 47ff; Bappert, Wege s. 46.

3) vgl. Hölscher GRUR 1930 s. 1003ff; Kruse 1.T. s.110.

4) so Bappert, Wege s. 92

Künstler des Mittelalters bis in die barocke Neuzeit hinein und später noch von einem Mäzen <sup>1)</sup> unterstützt worden war <sup>2)</sup>, Aufträge bekommen oder gar in einem Dienstverhältnis zu ihm gestanden, sei es, daß das Gefühl geherrscht hatte, der Künstler habe seine Begabung von Gott erhalten und dürfe daraus kein Kapital schlagen <sup>3)</sup>, jedenfalls ist das Verständnis für einen Werkschutz erst im Gefolge der Druckpressen entstanden. Einerseits forderte der Eigentümer solcher Pressen ein Privileg auf die bei ihm gedruckten Werke, um sein mühsam investiertes Kapital nicht durch Nachdruck zu verlieren. Andererseits war in Verbindung damit schon früh der Gedanke an ein Recht des Urhebers entstanden, das gleichfalls durch ein Privileg seine Sicherung erfahren konnte. <sup>4)</sup>

2. Wenn man auch die Rolle der Erfindung Gutenbergs bei der Entwicklung des Urheberrechts kaum verkannt hat, so ist doch eine praktische Folge für das Bild des Urhebers in ihrer Bedeutung etwas zu spärlich gewürdigt worden.

Der Druck ersetzte nämlich nicht nur den bisherigen Verbreitungs- und Erhaltungsmodus, der neben der Handschrift in der mündlichen Weitergabe bestanden hatte <sup>5)</sup>; er beseitigte auch dessen in menschlichen Fehlern wurzelnde Unzulänglichkeiten <sup>6)</sup>. Er schuf ein festgefügtcs, unveränder-

- 
- 1) Heute hat der Mäzen dem kollektiven Fördererkreis Platz gemacht.
- 2) Oft war die materielle Existenz durch Klosterleben gesichert.
- 3) Vgl. die Reimvorrede v. Repgows zum Sachsenspiegel: 'von gotis genaden die lere min / sal al der werlt gemeine sin'. (Landrecht, hrsg. v. Cl. Frhr. v. Schwerin, eingeleit. v. Hans Thieme, Stgt 1962, s. 15 Zeile 157 und 158). Ulrich v. Hutten mußte sich mit einem Prozeß gegen die Behauptung wehren, er nehme ein Honorar für seine Schriften. (W. Krieg, Mat. zu einer Entw. gesch. der Bücherpreise und des Autoren honorars v. 15.-20. Jhdt. Wien-Bad Bocklet-Zürich 1953 s. 55). Noch Goethe weiß davon: "Die Produktion von poetischen Schriften aber wurde als etwas Heiliges angesehen, und man hielt es beinahe für Simonie, ein Honorar zu nehmen oder zu steigern." (Dichtung und Wahrheit 12. Buch, ed. Cotta Bd. 8, s. 605)
- 4) vgl. dazu Pohlmann Geschichtsbild s. 1ff, aber auch Frühgeschichte s. 121ff.
- 5) Das gilt auch für lyrische Poesie im Mittelalter (J. Meier KuVL s. 10f) vgl. a. Hubmann UR s. 8.
- 6) Zwar lag das, was der Schreiber aufgezeichnet hatte, auch in gewissem Sinne fest. Aber einmal war das Festgelegte mit allen subjektiven Eigenheiten des Schreibers (Fehler, Auslassungen, Verbesserungen) behaftet, und zum anderen gab es jeweils nur ein Exemplar, d.h. jede einzelne Handschrift war in gewisser Weise selbst das

liches, in vielen vollkommen gleichen Exemplaren sich wiederholendes starres "Werk".

Ein solches starres Werk lenkte die Aufmerksamkeit des Lesers auf einen dahinter stehenden "individuellen" Urheber in viel größerem Umfang, als es "Werke" der alten mündlichen Überlieferung zu tun vermocht hatten.

Wenn man aber dieses Bild vom Werk und seinem Urheber mit dem Bild des Volksliedes und seinem Urheber vergleicht, ist nicht schwer zu erkennen, daß das Volkslied jenem alten mündlich überlieferten Gut näher steht, ja nachgeradezu als dessen letzter Rest zu gelten hat <sup>1)</sup> und mit dem modernen Bild des Werkes und seines Urhebers wenig gemeinsame Punkte besitzt. Gerade jene Merkmale, auf die ein festgefügtes Werk, ein individueller Urheber angewiesen ist, fehlen ihm weitgehend. Das wird sich bei näherer Beschäftigung mit dem Bild des Urhebers und seines Rechtes, wie es Wissenschaft und Lehre weiterentwickelt haben, noch deutlicher ergeben.

3. Schon die in großer Zahl verliehenen Autorenprivilegien<sup>2)</sup> wollen geistige Arbeit, Schöpferleistung, den individuellen Geist <sup>3)</sup> und sein Werk schützen, wie Pohlmann mit reichem Quellenmaterial nachweist <sup>4)</sup>, und haben vor diesem Hintergrund den Begriff Urheber / Werk bestimmt.<sup>5)</sup>

.. Original, ohne daß sich aufgrund von vielen, völlig gleichen Exemplaren, wie sie der Druck erzeugen konnte, eine ziemlich feste Originalfassung leicht hätte feststellen lassen können. (Vgl. Geschichte der Textüberlieferung von Herb. Hunger u.a. Bd. 1 Zürich 1961, s. 17ff).

- 1) Heute kann man neben dem Volkslied nur noch die Volksmusik der musikalischen Seite, Märchen, Anekdoten, Witze, Spruchweisheiten, Rätsel, Gebete der literarischen Seite des noch lebendigen Überrests mündlich überlieferter Kultur zurechnen.
- 2) Über deren Bedeutung für die Geschichte des Urheberrechts vgl. Pohlmann Geschichtsbild s. 1ff
- 3) Bei Orlando di Lasso und Kepler war Schutzobjekt sogar der 'individuelle Geist' als solcher, denn sie erhielten Privilegien im vorhinein auf noch zu schaffende Werke. Vgl. Pohlmann Geschichtsbild s. 37 und Frühgeschichte s. 205, 271.
- 4) Geschichtsbild s. 26ff. Gegen eine Überbewertung der Pohlmann'schen Gedanken Bappert, Wege s. 141ff, 166ff, 174ff, der mit Gieseke s. 51 das Prinzip des Verlageigentums verfißt, aber die hier wesentlichen "Leistungshinweise" der Privilegien ebenfalls bejaht. Vgl. s. 188ff.
- 5) Pohlmann spricht sogar vom durchbrechenden "Autorenstolz", der zum Teil Eingang in das Titelblatt gefunden habe. (Frühgeschichte s. 19f, 35ff.)

Die Naturrechtslehre konnte zwar mit dem an das Copyright-System erinnernden frühen deutschen Urheberrechtswesen wenig anfangen und hat es durch die Lehre vom "geistigen Eigentum" verdrängt. Aber am Bild des Urhebers und seines Werkes, wie es für uns bedeutsam ist, hatte sie nichts geändert. Sie hat vielmehr die Konturen des Individuellen, des Eigenschöpferischen unterstrichen.<sup>1)</sup>

Das gilt für alle weiteren Lehren vom Urheberrecht. Es gilt für die Gegner des 'geistigen Eigentums', die Anhänger der persönlichkeitsrechtlichen Auffassung Kants<sup>2)</sup>, es gilt für die Theorie vom Immaterialgüterrecht von Fichte<sup>3)</sup>, Hegel<sup>4)</sup> und Schopenhauer<sup>5)</sup> und es gilt für die vorläufig letzte großangelegte Konzeption der Geisteswerke von Nicolai Hartmann, die etwas ausführlicher zu Wort kommen soll, weil sich die heutige Wissenschaft vom Urheberrecht fast durchweg auf sie beruft<sup>6)</sup> und weil sie für das Ergebnis der Arbeit von Wichtigkeit ist.

Nicolai Hartmann zeichnet die autonome Persönlichkeit des Werkschöpfers mit deutlichen Strichen. Er geht vom lebendigen geschichtlichen Geist aus, der nicht nur selbst objektiv sei, sondern darüber hinaus auch noch Gebilde eigener Art hervortreibe, in denen er sich eine greifbare von ihm selbst unterscheidbare Objektivität gebe, d.h. sich objektiviere. Indem er diese Gebilde herausstelle und entlasse, fixiere er sich im Gegensatz zu sich selbst als dem niemals fixierbaren. Das geschehe zunächst in den Schöpfungen des Schrifttums und der Künste. In diesen Schöpfungen werde etwas, was vorher nicht bestanden habe, erstmals zustandegebracht. Und Nicolai Hartmann fährt fort: "In weitem Sinne kann man sagen: der Einzelmensch objektiviert sich

1) vgl. dazu auch Vaunois DdA 65(1952)s. 63ff(64).

2) Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre 1797, § 31 II (hrsg.v.K.Vorländer, Neudruck Hamburg 1959, s.106).

3) in: Berlinische Monatsschrift Bd.21, Berlin 1793 s. 443-483. (in Joh.Gottl.Fichtes sämtl.Werken, hrsg.v.J.H.Fichte 8.Bd. Berlin 1846 s. 223ff.)

4) Georg Wilh. Friedr.Hegel 'Grundlinien der Philosophie des Rechts' § 69 (in sämtl.Werke, hrsg.v.H.Glockner, Stgt. 1928 7.Bd. s. 125ff).

5) Aus Arthur Schopenhauers handschriftlichem Nachlaß, hrsg. v.Jul.Frauenstädt, Leipzig 1864.III Aphorismen und Fragmente 7.Zur Rechtslehre, Politik, Geschichte und Völker-karakteristik s. 375ff(380f).

6) vgl. vor allem Hubmann RdsG s. 72ff und Troller Imm. G.R. I s. 375ff.



schon in seinen Worten, seinen Taten, im Wirken, in der Arbeit, im Werk. Und überall, wo es sich um bestimmt geformte Dinge handelt, die er ersinnt und herstellt, da stellt er eben damit zugleich ein Bild seiner selbst her, in dem er erkennbar ist.<sup>1)</sup> Dem Bild ist aber noch ein anderes Element zu eigen. Es hat einen objektiven Eigenbestand, löst sich von der Person, die es geschaffen, ab<sup>2)</sup> und fällt jedem anderen im Maße des Wertvernehmens als noetisches Eigentum zu!<sup>3)</sup>

Da das Werk aber objektiviertes Bild des Autors war<sup>4)</sup>, muß es ihm und nicht dem, der noetisches Eigentum daran gewinnen kann, zugeordnet werden. Es muß also geschützt werden. Die Individualität darf niemand kopieren.<sup>5)</sup>

4. Diese kurze Betrachtung zeigt, daß die Wissenschaft den Werkbegriff in der Richtung weiterentwickelt hat, wie wir angedeutet haben, nämlich in Richtung auf das gedruckte, festgefügte Werk. Der Blick von Wissenschaft und Philosophie hatte sich ganz auf den Schöpfer eines solchen Werkes konzentriert, hatte ihm ein persönliches Recht (Kant), ein geistiges Eigentum (die Naturrechtler, später Fichte und Hegel), ein immaterielles Eigentum am Gedankengut (Schopenhauer) oder was es auch immer gewesen sein mag, zugestanden, weil er im Werk ein Bild seiner selbst gegeben, weil er sich selbst objektiviert (Nicolai Hartmann) habe.

Zum festgefügtten Werk hatte sich die "autonome Schöpferpersönlichkeit" gestellt und war fest mit ihm verschmolzen.

Von der mündlichen Überlieferung des Volksliedes, die die Volkslieder verändert, von einem "flüssigen" Werk war nirgends die Rede. Ebenso wenig von einem Schöpfer, der schon bei der sog. Verfasserschaft viel stärker an das Gemeingut gebunden war als der 'autonome Schöpfer' eines anderen Werkes, ganz zu schweigen vom naturnahen Wachstum im

1) Nic. Hartmann Problem s. 407 2) Hartmann Problem s. 178f

3) Nic. Hartmann Problem s. 171ff

4) Bei der künstlerischen Leistung ist wohl das Bild, das Hartmann gibt, etwas zu weit. Vgl. unten S. 332

5) Nachfolge gibt es nur in der Nächstenliebe, Rechlichkeit, Wahrhaftigkeit (vgl. Hartmann Ethik s. 329). Einen weiteren Schutzgrund sieht Hartmann darin, daß der Geist am Körper zehre. (Problem s. 105ff). Beim Volkslied dürfte dieser sozial-ethische Aspekt keine große Rolle spielen.

engeren Sinne. Und letztlich fand keine Erwähnung, daß der Schöpfer eines Volksliedes trotz allem individuellen Anteil, mehr ein Bild der Volksseele als ein Bild seiner selbst gegeben und letztlich, daß dieses Bild sich nach der Formel, die wir gefunden haben, immer mehr vergrößert hatte.

Wir werden auf diese Unterschiede zwischen dem Werkcharakter, wie ihn die Rechtswissenschaft entwickelt hat, und dem Werkcharakter, den das Volkslied besitzt, noch weiter achten müssen.

## II Gesetz und Rechtsprechung:

Die Praxis versucht, die Definition des Werkes durch die Verbindung der Regel des § 1 mit § 13 I LUG zu gewinnen. § 13 I LUG bestimmt, daß unbeschadet der ausschließlichen Befugnisse des Urhebers die freie Benutzung seines Werkes zulässig ist, wenn dadurch eine "eigentümliche Schöpfung" hervorgebracht wird. Daraus entnimmt man, daß der Gesetzgeber nur "eigentümliche Schöpfungen" als Werke ansieht. Keine eigentümlichen Schöpfungen sind offenbar solche Werke, die dem Verfasser nicht zugeordnet werden können, weil sie schon jemandem anderen zugeordnet sind oder zum Gemeingut gehören - dem Verfasser also nicht "eigen" sein können. Darüber herrscht Einigkeit. Wer solche Werke herausbringt, wird dafür nicht geschützt, mag er dabei auch eine Menge Zeit und Geld verschwendet haben, um sie aufzuspüren.<sup>1)</sup> Das kann nur anders sein, wenn er als Herausgeber durch Anordnung, Einteilung und Auswahl des Stoffes selbst etwas geschaffen hat, was sich als "eigentümliches Werk" vorstellt, oder wenn er das schon vorhandene Werk lediglich im Sinne des in § 13 I LUG zum Ausdruck gekommenen Gedankens benutzt hat, um ein eigentümliches Werk zu gestalten.

Über die sog. Werkhöhe dagegen herrscht Streit. Zwar rührt niemand an den Unterschied, der sich aus dem Nebeneinander des sog. Kunsturhebergesetzes und des sog. Geschmacksmustergesetzes ergibt. Das KUG schützt nur Werke von einer

---

1) vgl. darüber s. 332ff, 336ff

gewissen Höhe, Werke mit 'ästhetischem Überschuß', wie das Reichsgericht zuweilen sagte,<sup>1)</sup> der so groß sein müsse, daß man im Leben noch von Kunst sprechen könne. Alles, was darunter liegt, gehört dem Schutzbereich an, den das Geschmacksmustergesetz zieht. Dagegen kämpft man um die sog. "Kleine Münze" der Literatur, weil es für sie kein Auffanggesetz mehr gibt.

Die Rechtsprechung zum LUG dehnt deshalb den Werkbegriff sehr weit aus. Sie sieht zwar im Werk noch "die bestimmte festgelegte Geistestätigkeit"<sup>2)</sup>, "das Ergebnis persönlicher Schaffenskraft"<sup>3)</sup>, zieht aber die Grenze tief nach unten.<sup>4)</sup> So lassen RG und BGH ein bescheidenes Maß an geistiger Leistung genügen.<sup>5)</sup>

### III Rechtslehre:

Beherrschte früher der Streit, ob außer der Form auch noch der Inhalt dem Werkschutz unterliege, also ein Werk darstelle,<sup>6)</sup> die Meinungen, so sind es heute vor allem zwei Dinge: die Frage nach den Bestimmungsmerkmalen des Werkes, die mit dem Problem ästhetischer oder normativer Abgrenzung zusammenhängt, und die Frage nach der Werkhöhe, die schon gestreift ist und eng mit dem Problem 'Schöpfung' oder 'Leistung' verknüpft ist.

1. Die Problematik "ästhetischer' oder 'normativer' Werkbegriff" knüpft an die Namen Troller und Ulmer. Wir sagten, daß der Schöpfer aus seinem Geist ein Objekt schaffe.

1) RGZ 76,344; 124,72; 135,387; 155,199 und BGHZ 5,4; 16,4; 22,209f; 24,64; 27,356.

2) RGZ 66,230

3) RGZ 81,122

4) Das gilt, soweit nicht überhaupt widersprüchliche Entscheidungen ergangen sind. So schützt die Rechtsprechung Briefe Wilhelms II. und Richard Wagners nur teilweise, weil sie keinen Inhalt hätten, der über das normale Maß hinausgehe, (OLG Stgt. JW 1920, 452; RGZ 41,48) schützt aber Kataloge und Preislisten (RGStr 33,129; RG GRUR 1926, 117), Formulare (RGStr 43,229; RGStr 46,159), Geschäftsbedingungen (RGZ 143,415), Adressbücher (RGZ 116, 292), Rechentabellen (RGZ 121,357) und Kochrezepte (RGZ 81,120). Dazu auch Allfeld 10 zu § 1.

5) BGH GRUR 1956, s.88; BGH GRUR 1961, s.85. Vgl. aber auch Ob.Ger.hof Wien v.8.2.1950 (Ufita 21,367) und High Court of Justice v.13.5.1959 (Schulze Ausl.Brit.3).

6) Ulmer hat diese alte Streitfrage s.105f im Anschluß an Goldbaum 2.A. s.146 durch die Unterscheidung, inwieweit das Werk individuelle Züge und Züge des Gemeingutes enthält, beseitigt. Vgl. auch Hubmann UR s.30, RdsG s.102; KG in GRUR 1926,441; RGZ 121,70; OLG Münster GRUR 1956, 432; OLG Karlsruhe GRUR 1957,395; BGHZ 5,3; BGH GRUR 1959, 379; BGHZ 26,52. Dagegen Troller Imm.I 378ff.

Dieses Objekt, den 'ablösbaren Gehalt' verbindet nun Troller<sup>1)</sup> mit einem Werkbegriff, der der Ästhetik verpflichtet ist. Er sieht im Werk eine geschaffene, geistige sinnlich mitteilbare Vorstellung eines Erlebnisses oder einer Erkenntnis, wobei diese Vorstellung unmittelbar sinnlich erfaßt wird und unseren Schönheitssinn angeht.

Er ersetzt also den Begriff 'Werke der Literatur und Kunst', wie sie der Gesetzgeber gebraucht, durch den Begriff 'ästhetisches Werk'.

Ulmer meldet methodische Bedenken dagegen an, daß Troller anstelle einer von normativen Erwägungen geleiteten Begriffsbestimmung einen vorgefaßten, aus anderen Wissensbereichen übernommenen Begriff des ästhetischen Werkes zugrundelegt.<sup>2)</sup>

Die Bedenken Ulmers scheinen durchschlagend. Dazu könnten sich allerlei Mißverständnisse aus Trollers Definition entwickeln. Sähe Troller darin 'ästhetisch' nur als sinnlich wahrnehmbar (aisthanesthai/empfinden, fühlen),<sup>3)</sup> so wäre dagegen wenig vorzubringen. Heute wird dagegen, wie Troller richtig bemerkt,<sup>4)</sup> der Begriff 'Ästhetik' im Zusammenhang mit dem Schönen gebraucht. Eine Definition des Werkcharakters, die die Ästhetik im heute üblichen Sinne verwendet, birgt das Risiko, Gesetzgeber und Richter zu ästhetischem Denken zu verleiten. Das brächte nun keine Gefahr, wenn es nur kategoriales Denken wäre und das allgemeine Ästhetische beträfe, wie es ja Troller auch letztlich will. Allein, es ist nicht jedermanns Vermögen, kategorial zu denken und gleichzeitig ein Werturteil, das so nahe liegt, zu unterlassen.<sup>5)</sup>

Die Gefahren eines solchen ästhetischen Werkbegriffes scheinen größer als seine Vorteile. Wir werden noch die Meinung zweier Urheberrechtsmonographien zu hören bekommen,<sup>6)</sup> die ein Werturteil über die 'Geräuschsinfonien des Futurismus' und den 'Gesang der Wilden' gewagt haben, das die voraus-

1) Troller Imm.I s.53ff, 375ff. 2) Ulmer UR s.108f

3) vgl. auch Kant, den Troller ImmI s.54 Anm.14 zitiert: Kritik der reinen Vernunft; Der transzendentalen Elementarlehre erster Teil; Die transzendente Ästhetik. § 1 Anm. (Hrsg. R. Schmidt, Neudruck Hamburg 1956, s.64f)

4) Troller Imm. I s.54 Anm.14

5) vgl. auch Jellinek, Verwaltungsrecht 3.A. 1931 (Neudruck Offenburg 1948) s.476.

6) Becker-Bender und Freiesleben



eilende Zeit sehr schnell in ein Mißurteil verwandelt hat.<sup>1)</sup>  
Allzuleicht liegt auch die Versuchung nahe, die Grenze zwischen Schöpfung und Leistung durch den Hinweis auf den ästhetischen Gehalt, um den eine Leistung eine Schöpfung manchmal überragen könne, zu verwischen. Es wird niemand ernstlich behaupten wollen, die Leistung eines Bruno Walter sei von niedrigerem ästhetischen Gehalt als die Leistung eines Schlagerfabrikanten. Nur - und hier liegen die wesentlichen Unterschiede - liegen ihre Tätigkeiten auf anderen Gebieten.<sup>2)</sup>

Letztlich ist es zweifelhaft, in wie weit die Ästhetik zur Definition des Werkbegriffes überhaupt beitragen kann. Troller versucht zwar, seinen Weg zu Ende zu gehen, kommt aber ohne Zusätze wie 'subjektive Neuheit' und 'Originalität'<sup>3)</sup> nicht aus. Man vermeint sogar, er setze in einer höheren Zusammenschau 'ästhetisches Werk' und 'Originalität' in eins.<sup>4)</sup>

Es ist von hier aus schwerlich einzusehen, worin die Vorteile der 'ästhetischen Originalität' liegen könnten. Die Mißlichkeiten und Mißverständnisse, die Trollers Vorschlag mit sich bringen und die ich kurz angedeutet habe,<sup>5)</sup> führen

- 1) Gerade die Musik verlangt eine subtile Kenntnis ihrer Grundlagen, bevor eine Wertung überhaupt möglich erscheint. Die Tatsache, daß es kein naturgesetzliches Tonsystem gibt, kein Gesetz der Intervalle, daß alles nur menschlich vergängliche Regeln sind - man denke an die verschiedenen Möglichkeiten der pythagoräischen, der reinen, der temperierten Stimmung - machen ein Besinnen auf das Schwankende der 'Grundlagen' unserer Musik nötig und verbietet uns, die Musik anderer Grundlagen, die wir in Geschichte und Gegenwart hören können, voreilig zu werten. Vgl. zur Kritik an BB schon Kopsch in Ufita 13 (1940) S. 174ff (175).
- 2) Schon der Komponist, Diplomat und Rechtswissenschaftler Johann Mattheson, ein Vorkämpfer des 'suum cuique' auch für den Musiker und sein Werk, will bezeichnenderweise den Ehrennamen "Musikus" nur dem schöpferischen Musiker zu führen erlauben. (BB S. 34ff-38).
- 3) Troller Imm. I S. 399, 405
- 4) Troller Imm. I S. 404, 405
- 5) Zwar versucht Troller solchen Unbilden auszuweichen und lehnt z.B. ausdrücklich ab, den ästhetischen Wert und die Bedeutung des Werkes zu beurteilen (Imm. I S. 399). Allein, der Zusatz 'ästhetisch', wie ihn Troller macht, brauchte, sollte man ihn übernehmen, lange Erklärungen, wie man ihn nicht verstehen sollte, ein Verfahren, das Troller selbst oft kritisiert (Imm. I S. 376). Ob Troller sich selbst gänzlich von Werturteilen freihalten kann, erscheint angesichts seiner negativen Beurteilung (I S. 409) der sog. abstrakten oder besser konkreten Malerei zweifelhaft. Wenn er deren Urheber das Vermögen abspricht, die seelische Spannung,



vielmehr auf einen anderen Weg zurück. Ulmer<sup>1)</sup> und ihm folgend Hubmann<sup>2)</sup> halten am Rechtsbegriff der "Werke der Literatur und Kunst" fest; sie stützen die schutzwürdigen Werke lediglich mit dem normativen Begriff der Individualität, auf den auch Troller, allerdings in Verbindung mit dem 'ästhetischen Werk' zurückgreift.<sup>3)</sup>

Ulmer unterscheidet, ohne die zusätzliche 'ästhetische' Einordnung Trollers, nur die individuellen Züge und die aus der persönlichen Phantasie des Schöpfers hervorgegangene Fabel von den Elementen des Gemeingutes, das Natur, Sage, historische, literarische und künstlerische Überlieferung dazu geben. Ihm folgt Hubmann.<sup>4)</sup> Er nennt das Werk ein Gebilde, bei dem die Formgebung so weit fortgeschritten sei, daß sie den individuellen Geist in seiner Entfaltung auszudrücken und zum Gegenstand der Befriedigung eines geistigen Bedürfnisses zu machen vermöge. Eine bloße Idee sei kein Werk. Die verwendeten Formelemente müßten wenigstens so viele Abwandlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten offen lassen, daß sie in individueller Weise zusammengesetzt werden könnten. Wo allerdings der Inhalt individuell sei, würden in der Regel schon wenige Formelemente genügen. Wo es sich dagegen um einen allgemeinen Inhalt handele, müsse die Form hinreichende Abwandlungsmöglichkeiten enthalten und eine individuelle Leistung zu erkennen geben. Denn gerade diese Individualität begründe erst die Schutzwürdigkeit,<sup>5)</sup> nicht etwa der künstlerische oder ästhetische Wertgehalt. Auch könne die Priorität dabei nicht maßgebend sein.

2. Der zweite Streitpunkt, die Werkhöhe, hängt ebenfalls mit der Frage nach der Individualität zusammen, hat allerdings nichts mehr mit der Kontroverse um die kategoriale Einordnung 'ästhetischer' oder 'normativer' Werkbegriff zu tun.

a) Die schroff formulierten Ansichten von Hauffe und

Goldbaum beleuchten die Gegenpole des Streites um die

Werkhöhe: Hauffe<sup>6)</sup> lehnt eine Grenze nach unten so gut

/.. die innere Schicht, den eigentlich menschlichen Stoff, den nur das konkrete Objekt bringen könne, zu fühlen und zu formen, so muß man ihm einmal die Frage entgegenhalten, ob denn die seelische Spannung nur durch empirisch zu erfassende Gegenstände dargestellt werden kann und zum anderen, ob eine solche Diskussion den juristischen Werkbegriff zu fördern imstande ist.

1) Ulmer UR, s.105, 116ff (119) 2) Hubmann UR, s.32ff

3) 'Ästhetische Originalität' Troller Imm:I, s.399

4) Hubmann UR, s.34

5) Hubmann UR, s.32

6) Hauffe s.31ff

wie ab und meint, die Urheber sollten sich der vom Reichsgericht so bezeichneten "Nachbarn nach unten" nicht schämen, sondern sich jeder Ausdehnung des Urheberrechts, ihres Rechtes, freuen. Er meint, die Sätze "Persil bleibt Persil" und "Schreibste ihr, schreibste mir, schreibste auf MK-Papier" bedeuteten eine größere Leistung als oft mehrere Strophen Schlagentext, deren Schutzfähigkeit von der 'Badehose' über den 'Bahnhofskäse' zum 'Himalaya' außer Frage stehe.<sup>1)</sup> Goldbaum dagegen greift vor allem die Lilli-Marleen-Entscheidung des BGH an und sagt, man könne den "Prinzen von Homburg" allenfalls mit einem Kriminalroman nivellieren, nicht aber mit einem Kochrezept<sup>2)</sup>. Ihm schließen sich Hubmann<sup>3)</sup>, Riedel<sup>4)</sup>, Rintelen<sup>5)</sup>, Schramm<sup>6)</sup>, Neumann-Duesberg<sup>7)</sup>, Elster/Bussmann/Pietzker/Kleine<sup>8)</sup> und zum Teil auch Ulmer<sup>9)</sup> an.<sup>10)</sup>

- b) Becker-Bender und Freiesleben, die über das Urheberrecht an musikalischen Werken größere Monographien geschrieben haben, glauben, daß ein Mindestmaß an Originalität genüge.<sup>11)</sup> Becker-Bender<sup>12)</sup> sieht als Werke der Musik nur solche eigentümlichen Schöpfungen an, die in der Formgebung klanglich realisierbar sind, aus Klängen von akustisch bestimmter Höhe bestehen und auf die Vermittlung gefühlsmäßiger Assoziationen gerichtet sind. Freiesleben<sup>13)</sup> definiert das Werk als Gebilde, das aus einer Mehrheit von miteinander in Beziehung gesetzten Tönen, die ihrerseits aus Klängen

- 
- 1) Hauffe S.16ff (19) 2) Goldbaum 3.A.(1961) S.10f  
 3) Hubmann UR S.84  
 4) Riedel Ufita 21 (1956) S.54ff, NJW 1959 S.2096ff, GRUR 1960, S.216.  
 5) Rintelen S.44ff, 49,55.  
 6) Schramm Ufita 19 (1955) S.82ff, 86.  
 7) Neumann-Duesberg, gesprWo. S.60  
 8) Elster/Bussmann/Pietzker/Kleine S.336, 340.  
 9) Ulmer UR S.119, 120  
 10) Diese Ansicht könnte sich mit Erfolg auf die Voraussetzungen der systematischen Privilegienerteilung berufen. Wie Pohlmann, Geschichtsbild S.36, nachweist, war der Schutz von einem Mindestmaß an geistig-schöpferischer Leistung abhängig. Nicht jedes kleine 'Liedlein' hatte der Reichshofrat mit einem Privilegienschutz versehen. Auch auf einfachere Verse von Hans Sachs pflegte "Ir Majestät keine Privilegien zu geben" (Pohlmann a.a.O. S.36 Anm97). Vgl. auch Troller, der hier nur mit Vorsicht den Werkcharakter bejaht. (Imm. I, S.418 Anm.122 und 419 Anm.123).  
 11) BB S.18; Freiesleben S.19  
 12) BB S.17; 13) Freiesleben S.9

von akustisch bestimmter Tonhöhe bestehen, sich zusammensetzt. Im Gegensatz zu dem Mindestmaß an Originalität, das beide für ausreichend halten, sehen sie doch mit gleichen Worten die "Geräuschsinfonien des Futurismus" nicht als Werke an, Becker-Bender deshalb, weil sie nicht der Grundlage unserer Musik, der Tonskala entsprechen<sup>1)</sup> und Freiesleben, weil die futuristische Musik aus Gebilden von Klängen ohne bestimmte Tonhöhe bestünde<sup>2)</sup>.

- c) Die Vertreter der niederen Werkhöhe stützen sich in erster Linie auf den Gesetzeswortlaut und leugnen von hier aus das Erfordernis einer erheblichen Individualität. Der Werkbegriff lasse sich nicht nur aus § 13 I LUG ableiten, sondern werde durch den gesetzlichen Urheberbegriff ergänzt. Wenn das Gesetz in § 2 Abs. 2 LUG demjenigen, der ein Werk der Literatur oder Tonkunst durch persönlichen Vortrag auf Tonträger übertragen hat, ein Bearbeiter-Urheberrecht verleihe, stelle es seine Tätigkeit, die Interpretation eines Gedichtes oder Liedes also, der Tätigkeit des Urhebers gleich, ordne also auch das, was wir als Leistung bezeichnet haben, zum Werk, zur Schöpfung ein. Wenn also die Interpretation des Künstlers schon "Werk" ist, wie viel mehr dann die "Schöpfung" der sog. Kleinen Münze.

Diese Ansicht mag sich zwar auf das Gesetz berufen können, das tatsächlich in einer Fiktion dem Interpreten ein Bearbeiter-Urheberrecht gibt<sup>3)</sup>; allein, sie verkennt, wie der damalige Gesetzgeber, die Wesensunterschiede zwischen Schöpfung und Leistung.

Der Schöpfer schöpft aus seinem Geist ein Objekt, das unwiederholbar ist, ein Gebilde, das sich als Ergebnis geistigen Schaffens von der Masse alltäglicher Sprachgebilde, gewöhnlicher Bauten, industrieller Erzeugnisse von der Dutzendware, wie Ulmer sagt<sup>4)</sup>, abhebt.

/ 1) Becker-Bender S. 17 und vor allem S. 19 Anm. 2 mit Hinweisen auf Arnold Schönberg und die Kakophonien.

2) Freiesleben S. 9f.

3) Vgl. unten S. 286ff

4) Ulmer UR S. 105, 116, 119

Der Leistende dagegen schafft ein wiederholbares Werk, ein Werk, das jedem Durchschnittsmenschen mit allgemein menschlicher Begabung, wie Hubmann sagt,<sup>1)</sup> bei ähnlicher Gelegenheit auch einfallen müßte, oder er widmet seine Tätigkeit einem Objekt, ohne dieses selbst zu verändern. Die erste Tätigkeit ist die des Schaffens der sog. "Kleinen Münze", die zweite ist die Tätigkeit des Interpretens, des Wissenschaftlers, des Entdeckers.

Alle jene Dinge müssen aus dem Werkbegriff ausscheiden.<sup>2)</sup>

3. Ein Werk ist demnach als eigentümliche Schöpfung Ausdrucksform des individuellen Geistes.<sup>3)</sup>

Schutzvoraussetzungen sind:

a) geistiger Gehalt<sup>4)</sup>

b) Ausdrucksform, die so weit vorgeschritten sein muß, daß sie den individuellen Geist auszudrücken vermag. Die ungestaltete Idee ist kein Werk.<sup>5)</sup> Inhalt und Form müssen Ausdruck gefunden haben und müssen durch Ausdrucksmittel wahrnehmbar geworden sein. Das Ausdrucksmittel ist dabei gleichgültig. Auch Stegreifdichtungen und Improvisationen sind geschützt.<sup>6)</sup>

---

1) Hubmann RdsG s.32ff (34)

2) Hubmann UR s.33 will sie daher aus dem Urheberrecht herausnehmen und dem Wettbewerbsrecht oder dem Leistungsschutz unterstellen. (Ebenso Schramm Ufita 19, 1955, s. 82ff, 86 und Riedel NJW59, 2096; Rintelen s.44ff, 49ff). Zum Vollstrecker solcher Gedanken machen sich die Entwürfe allerdings nicht, soweit es die "Kleine Münze" betrifft. Sie sprechen von "persönlicher geistiger Schöpfung" und werfen im gleichen Atemzug die "Schöpfung von eigenpersönlicher Prägung", die wohl ein höheres Maß an Individualität fordert. (§ 1 MinE, Begr.s.28; § 2 II Reg.V. Begr.s.38)

3) BGHZ 15, 255; Ulmer UR s.113ff, Hubmann UR s.78f; Schramm SL s.106. Das schweiz. URG spricht von 'eigenartigen Schöpfungen', das österr. URG von 'eigentümlichen geistigen Schöpfungen', von 'oeuvre de l'esprit' das französische. Vgl. auch Hepp DdA 69 (1956) s.45ff. Im Ergebnis stimmt dem ja auch Troller zu (Imm.I, s.402) "Es bleibt nichts anderes übrig, als in jedem einzelnen Werk herauszufinden, was vom Urheber selber stammt und was er aus dem Bekannten als vorgeformten Stoff entnommen hat." (So auch an a.O. I, s.404f).

4) Allfeld 9 zu § 1; RGZ 82, 16ff, 18; RGZ 143, 412ff; BGHZ 18, 177; BGH NJW 63, 1877ff.

5) Vgl. KG Ufita 17, 69; OLG Münster GRUR 1956, 434; BGHZ 18, 175ff; Elster Ufita 8(1935), 44ff, 178ff; Hubmann gE s. 15; Ulmer UR s.114 u.Anm.Ulmer zu Schulze BGHZ 31.

6) Siehe unten s.161.

- c) Individualität, wobei gleichgültig ist, ob sie in Form oder Inhalt auftritt,<sup>1)</sup> nur muß die Individualität erheblich sein. Die "Kleine Münze" scheidet aus, ebenso wie die Photographie, der Vortrag des ausführenden Künstlers und das Geschmacksmuster aus dem Urberschutz ausscheiden, da in ihnen zwar eine individuelle Leistung vorliegt, der individuelle Geist aber nicht Gestalt in ihnen gewonnen hat. (Anderer Ansicht war, wie wir gesehen haben, die Rechtsprechung, der auch die Entwürfe des neuen Urheberrechtsgesetzes folgen).

Nicht geschützt ist

- a) was mit allgemein-menschlichen Fähigkeiten zustandegebracht worden ist, also nicht die nötige Individualität besitzt.
- b) was aus den allgemeinen Quellen geschöpft,<sup>2)</sup> keines individuellen Ausdrucks fähig oder was ablösbarem Gehalt nur gewidmet ist. Das sind Bestandteile aus literarisch-

1) Vgl. BGHZ 9, 262ff (268); BGHZ 18, 319ff.

2) Hier macht wohl nicht einmal Mandry eine Ausnahme, obwohl Allfeld Bem. 10 zu §1 jenem Autor die Ansicht zuschreibt, die unmittelbare Erhebung von Volksmärchen aus dem Munde des Volkes sei eine individuelle geistige Tätigkeit. In Wirklichkeit unterscheidet Mandry nach dem Frankfurter Entwurf = K.Bayer.Gesetz von 1865 zwischen Urheber (Art.1) und Herausgeber von nicht gedruckten Schriften (Art.11) und fährt fort (s.175,176): "Indessen läßt sich eine derartige Erhebung von im Munde des Volkes lebenden Geistesprodukten kaum denken ohne Einwirkung mindestens auf die Form derselben. Jedenfalls wenn und soweit dies der Fall ist, erscheint der Herausgeber als Urheber - womit natürlich Dritten das Recht zur Erhebung aus der gleichen Quelle nicht abgesprochen werden will." Daraus folgt klar, daß Mandry nur demjenigen Urheberrechte nach Art.1 verleiht, der das Volksgut in anderer Form wiedergibt als er es gehört hat, dem Bearbeiter also.

Das gilt im Grunde auch von der Ansicht Klostermanns, die Allfeld ebenfalls mißverständlich zitiert. Klostermann s.32 schreibt: "Dambach s.19 will dem Herausgeber von Volksmärchen und Volksliedern nur dann ein Urheberrecht zugestehen, wenn derselbe das im Munde des Volkes lebende Lied oder Märchen nicht treu wiedergegeben, sondern zur Grundlage einer eigenen dichterischen Schöpfung benutzt hat. Der hohe literarische Wert, welchen die Grimm'schen Hausmärchen, ferner des Knaben Wunderhorn und einige ähnliche Werke besitzen, liegt aber neben der Auswahl und Anordnung gerade in der treuen Wiedergabe des volkstümlichen Stoffes. Diese Treue der Wiedergabe ist zugleich die vollendete Kunstleistung; sie ist nicht zu erreichen im Wege einer bloß mechanischen Reproduktion, etwa so, daß die Worte eines beliebigen Märchenerzählers stenographiert würden, sondern nur so, daß der Dichter aus hundert Erzählungen das Märchen in seiner eigensten Gestalt nacherzählt. Die eigene Formgebung



künstlerischer Überlieferung<sup>1)</sup> aus Geschichte, Natur, umgebender Welt, aus dem Reich der Ideen, Stil, Manier,<sup>2)</sup> Leistung des ausführenden Künstlers, Leistung des Wissenschaftlers.

.. wird durch die Treue der Überlieferung ebenso wenig ausgeschlossen als in dem künstlerischen Portrait." Auch hier wird deutlich, daß Klostermann mehr voraussetzt als bloßes stenographisches Reproduzieren. Er vertritt schon 1876 das, was Milliopolus 1959 wiederholt hat: "Erst wenn der Sammler die gleiche Geschichte von vielen Erzählern gehört hat, wird es ihm gelingen, den Standort festzulegen, wo sich das allgemeine Volksempfinden geistig und künstlerisch befindet und worin es schafft. (zit. nach Lüthi s.100). Auf dieser Linie liegt auch die Entscheidung des K. Ober-Appellationsgerichts Dresden v. 21.11.1861, im Auszug abgedruckt im Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, 29. Jg. 1862 (s.1934f = 17.9.1862 Nr.116). Das Gericht schützt dort die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.

- 1) Überlieferung kann auf zweierlei Weise in einem Werk wiederkehren. Einmal ist jeder geistig schöpferische Mensch der Kultur, in der er lebt, verpflichtet. Keiner schafft aus sich selbst heraus. Ein Schaffen ohne das Vorgegebene, den objektiven Geist, wie Nicolai Hartmann es nennt, ist nicht möglich. Maler wird man nicht durch Betrachten von Landschaften, sondern durch Betrachten von Bildern, wie André Malraux sagt. Kurz: Kein van Gogh ohne Manet, kein Hindemith ohne Bach, kein Goethe ohne Herder. Die Überlieferung hat den einzelnen individuellen Geist erst Stufe für Stufe an den Platz getragen, von dem aus ein individuelles Schaffen möglich ist. Diese Überlieferung ist urheberrechtlich ohne Bedeutung.

Gegenstände aus der Überlieferung können jedoch auch direkt in das Werk eingehen, sei es, daß der Urheber plagiiert, sei es, daß er zitiert, eine Sage, eine vorgegebene Fabel, eine Gestalt in sein Werk aufnimmt. Hier muß die nötige urheberrechtliche Grenze gezogen werden. Nur der eigenschöpferische Ausbau eines solchen vom Gemeingut geprägten Gerüsts ist dem Schutz unterworfen. (Ulmer UR s.105ff, 222ff; Kohler s. 128; deBoor UR s.72; Riezler UR s.215; Allfeld 9 zu §1; Goldbaum UR 3.A. s.146; Schramm s.62; Hubmann RdsG s.102; Rintelen s.51. Vgl.auch Troller Imm.I s.395ff. KG in GRUR 1926, 441; RGZ 121,70; OLG München GRUR 1956,432; OLG Karlsruhe GRUR 1957,395; BGH GRUR 1959, s.379; BGHZ 6,52.) Das gilt auch für das Volkslied. Das LG Frankfurt/M hat diesen Grundsatz in seiner Entscheidung vom 7.2.55 (Schulze LGZ 44 = Ufita 1956, s.372ff) übersehen. Es hat zwar richtig entschieden, daß die Umgestaltung eines Volksliedes zu einer besonderen eigentümlichen Schöpfung als Bearbeitung urheberrechtlichen Schutz genießt; es irrt aber, wenn es annimmt, daß derjenige das Recht des Bearbeiters verletze, der die Umgestaltung zu einer neuen Bearbeitung verwende, weil er das inzwischen verklungene Volkslied in seiner Originalgestalt nicht kenne. (So auch Ulmer UR s.223f). Würde man dieser Ansicht folgen, hätte man mehr als die Hälfte des Weges zu einem urheberrechtlichen Schutz der sog. editio princeps zurückgelegt und der Berechtigten könnte das Gemeingut sperren. Vgl. darüber unten s.336ff (338) Anm.2

- 2) Vgl. Ulmer UR s.114; Allfeld 6 zu §1; Hubmann UR s.79; Troller Imm.I s.56f,447f; RGZ 116,298; BGHZ 5,1; BGH NJW 52,784 mit Bezug auf RGZ 119,408(412); 127,213; 139,220; 155,199(202).

#### IV Die Zweifel am Werkbegriff:

Der Werkbegriff, wie er sich heute entwickelt hat, rief verschiedene Zweifel hervor. Sie knüpfen an die rein normative Bestimmung des Werkes an und kritisieren einen Werkbegriff, der den Zweck des Werkes nicht berücksichtigt.

- A) Jolly<sup>1)</sup> verlangt vom Werk, daß es nach objektiver Beschaffenheit wie nach Absicht des Verfassers zur allgemeinen literarischen Mitteilung (zum literarischen Verkehre) geeignet sei, und auch Wächter geht, Jolly folgend, davon aus, daß das Werk für den literarischen Gebrauch bestimmt sein müsse.<sup>2)</sup> Elster führt diese Lehren weiter aus, betont den Wettbewerbscharakter des Urheberrechts und will nur solche Werke schützen, in denen sich die Schöpferkraft im Bewußtsein des Wettbewerbs betätigt hat.<sup>3)</sup>

Alle kommen im Grunde von den gesetzlichen Ausnahmen her und wollen eine Werkdefinition schaffen, die diese Ausnahmen zwar nicht aufhebt, die aber so geformt ist, daß sie überflüssig werden sollen. Alle fügen deshalb, wie es auch Troller von anderen Ausgangspunkten her wieder tut, dem lediglich normativen Werkbegriff eine weitere Voraussetzung bei, die nicht normativ, sondern final ist und den Schutz einengt.<sup>4)</sup>

Um den Schutz des Volkslieds wäre es dann schlecht bestellt. Das gilt umso mehr, als Elster etwa den Stegreifdichter nicht schützen will, weil er mit seinen rasch gesponnenen Versen oder Liedern nur auf bestimmte Situationen antwortet, seine Kraft lediglich aus der augenblicklichen Schlagfertigkeit zieht und gar nicht in die Reihe derjenigen Dichter treten will, die dauernde und allgemein gültige Werke im Wettbewerb, sei es auch ein Wettbewerb ledig-

1) Jolly 'Die Lehre vom Nachdruck' (1852) s.101-127, zit. nach Mandry s.73ff.

2) Wächter s.53f schützt daher nicht: 1. Gesetze und Verordnungen, 2. Ausarbeitungen, die Bestandteile öffentl. Akten sind, 3. Mitteilungen von Tatsachen (Zeitungsberichte, Annoncen und Programme), 4. Gebetbücher, kirchliche Agenden, wenn die Sammlungen für öffentl. Gebrauch rezipiert sind. - Auch Mandry, der die weiteren Voraussetzungen Jollys und Wächters als unnötige Requisite ansieht (s.75f), gehört im Grunde hierher, weil er diese Requisite durch das Erfordernis 'möglicher Verlagsfähigkeit' ersetzt (s.76). Das wäre wiederum zu wenig.

3) Elster, Das dt. Urheber- u. Verlagsrecht 1923

4) Charakteristisch für die Ansicht Elsters ist seine Be-

lich um den Ruhm, schaffen wollen.<sup>1)</sup> Gar manches Volkslied ist aber aus dem Stegreif heraus geschaffen.

Die Lehre Elsters und auch die seiner genannten Vorgänger ist zurecht auf hartnäckigen Widerstand gestoßen. Es ist zwar zuzugeben, daß gewisse Werke, seien es Gesetze, seien es sonstige amtliche Bekanntmachungen, nach dem positiven Recht nicht geschützt sind. Diese Tatsache rechtfertigt aber nicht den Schluß, daß grundsätzlich allen jenen Gebilden der Schutz fehle, bei denen der Schöpfer sich nicht wettbewerblich betätigen will. Für solche, den allgemeinen Schutzvoraussetzungen nicht unterliegende Werke folgt das Versagen des vollständigen Schutzes jeweils aus der Natur der Sache,<sup>2)</sup> nicht aber aus wettbewerblichen Überlegungen über den Werkcharakter. Nach der Lehre Elsters wäre es denkbar, daß sich der Urheber gegen einen Nachdrucker nicht schützen kann, weil er selbst nicht auf literarischen Wettbewerb ausgeht.<sup>3)</sup> Werke, die ein Mensch in sprudelnder Laune sozusagen aus dem Ärmel wirft, auf Manschetten oder Speisekarten pinselt wie Johann Strauß Sohn, auf Holzwände schreibt wie Goethe oder auf Glastüren malt wie Gauguin, kämen in Gefahr, nicht als wettbewerblich bestimmtes Verkehrsgut angesehen zu werden.

Aus der Lehre Elsters ist noch eine andere Ansicht, wenn auch nicht entstanden, so doch gestärkt worden. Schramm<sup>4)</sup> behauptet nämlich, daß die Improvisation nicht geschützt sei, weil es an der Wiederholbarkeit fehle.<sup>5)</sup> Er will nur schützen, was so festgelegt ist, daß es jederzeit auch reproduzierbar ist. Diese Ansicht hat, wie auch die

---

...fürchtung, man müsse alle Originalität beliebiger Lebensäußerungen schützen, sofern man von dem Moment willensmäßiger Verkehrsguteigenschaft absieht.

1) Elster Ufita 8 (1935) s.178ff (190).

2) Siehe unten s.197ff

3) Vgl. auch die Kritik Allfelds Bem. 25 zu § 1

4) Schramm, Grundlagen, s.31ff, 257

5) Ihm folgen andere, vor allem Kaemmel, Das geltende Urheberrecht und Verlagsrecht der DDR, Leipzig 1956, s.114. So auch Copyright Act von 1956, Section 49 (4). Dagegen schon Dernburg 1910, s.94ff (104).

Lehre Elsters, einen kleinen richtigen Kern: ohne eine im Einzelfall geschlossene Individualität mangelt es an einer eigentümlichen Schöpfung. Deshalb ist auch die Idee grundsätzlich nicht als Werk geschützt. Sie besitzt keine körperliche Ausdrucksform. Wie aber auch die Idee dann geschützt ist, wenn sie aus dem Stoff der Träume, Phantasien und Gedanken sich bereits so weit individualisiert hat, daß die wesentlichen Züge der Gedankenführung, der Handlung, des Gegenstandes erkennbar sind,<sup>1)</sup> so ist es auch bei der Improvisation. Sie ist meist schon weit mehr konkretisiert als es die Idee zu sein vermag. Sie ist häufig entweder individualisierte Vorstufe des Werkes oder gar das Werk selbst und verfügt durchaus über die notwendige Geschlossenheit. Aber auch die Wiederholbarkeit, die Schramm so wichtig erscheint, ist vorhanden. Sie kann sehr gut im Gedächtnis eines begabten Menschen liegen.<sup>2)</sup>

Die herrschende Lehre gibt auf solche zusätzlichen Unterscheidungsmerkmale, die außerhalb des normativen Werkbegriffes liegen, wenig. Die Elster'sche Lehre kann denn auch mitsamt ihren Vorgängern und Nachfolgern als widerlegt gelten.<sup>3)</sup>

- B) Aus diesen Zweifeln folgt aber etwas anderes. Es geht zwar nicht an, vom normativen Werkcharakter abzugehen oder ihn durch außerhalb des Werkes liegende finale Zusätze zu "überdeterminieren". Das Ergebnis wäre die Zerstörung des einheitlichen Werkbegriffes und die Geburt von zwei Begriffen: des Werkes im "urheberrechtlichen

---

1) Vgl. dazu Ulmer s. 126 und Anm. zu Schulze BGHZ 31 und Allfeld 39 zu § 1.

2) Man braucht nicht gleich an Mozart zu denken, der auf seiner Italienreise Allegris abwechselnd für 4-, 5- und 6-stimmigen Chor komponiertes Miserere, das der Papst abzuschreiben verboten hatte, aus dem Gedächtnis niedergeschrieben hat. (Bernhard Paumgartner, Mozart, Zürich/Freiburg 1945 s.148). Schramm scheint das auch zu spüren und rückt später von seiner scharf formulierten Lehre etwas ab.

3) Vgl. sogar Elster -B-P-Kl- s.326f. Die Improvisation schützen Wächter s.85; Allfeld 34 zu § 1; Freiesleben s.11 u. 19; BB s.17; Elster -B-P-Kl- s.336; Ulmer UR s. 126; Troller Imm.I s.414f; Hubmann UR s.85; Runge s.19; Goldbaum J.A. s.34f. So auch schon der Frankfurter Entwurf=k.Bayer.Gesetz v.1865 Art.1 Abs.2 (vgl.Mandry s.99, 105) und wesentlich Art.2 Abs.1 RBÜ "quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression".

Sinn" und des Werkes im "nicht urheberrechtlichen Sinn".<sup>1)</sup>

Die Gedanken der Zweifler führen vielmehr in eine andere Richtung, die den einheitlichen Werkbegriff in Randfällen zu mildern vermag. Wenn auch der Werkbegriff selbst einheitlich sein muß, so brauchen es seine Folgen nicht auch zu sein. Nichts hindert, den Schutz von Werken den jeweiligen Bedürfnissen ihrer Natur entsprechend auszugestalten. Diesen Weg wollen wir später eingehender untersuchen. Durch ihn wird es vielleicht möglich, den "Überresten aus der mündlich überlieferten Kultur" einen Platz im Urheberrecht zu verschaffen, der ihre Abhängigkeit von den "üblichen" Geisteswerken zu lösen imstande ist und ihrem Wesen, ihrem Schicksal gerecht wird.

Der Schutzzumfang des Werkes wäre für Elster und seine Vorläufer der richtige Raum gewesen, ihre Zweifel am Schutz verschiedener "Werke" wie Gesetze, amtliche Verordnungen, Festprogramme, Zeitungsnotizen, Improvisation,<sup>2)</sup> Anekdote, Witz<sup>3)</sup> und was es sonst noch alles anzuführen gibt, anzubringen.

---

1) Ähnlich wohl schon Mandry s.84 "Ist es aber hiernach gerechtfertigt, die betreffenden Objekte vom Nachdruckschutze auszunehmen, so erscheint es doch nicht richtig, aus jener Unanwendbarkeit oder Unnothwendigkeit des Schutzes eine Schranke für den Begriff des literarischen Erzeugnisses abzuleiten; denn jene Unanwendbarkeit hat in dem Inhalte und Zwecke des Nachdrucksverbots, nicht in der objektiven Gestaltung des Produkts ihren eigentlichen Grund."

2) Elster Ufita 8, 190

3) Elster Ufita 10, 144ff.



#### 4. Kapitel: Entsteht beim Volkslied in seiner Urgestalt ein Werkschutz ?

---

##### § 1 Allgemeines:

Bevor wir uns der Frage zuwenden, in welchem Umfang ein Werkschutz beim Volkslied entstehen kann, wollen wir untersuchen, ob das Volkslied in seiner Urgestalt, also nicht in einer bearbeiteten Form, den Voraussetzungen des Werkcharakters genügt. Wie dieses Werkschutz dann aussieht, soll das Thema des nächsten Kapitels sein.

Wir haben gesehen, daß ein Volkslied verschiedene Schicksale erleiden kann: entweder es geht etwa so, wie es der Verfasser geschaffen hat, in den Volksmund über, oder die schillernden Möglichkeiten des Zersingens, Zurecht-singens und Umsingens bestimmen sein weiteres Schicksal. Gültige Aussagen über den Werkschutz gewinnt man nun nicht, wenn wir irgend ein Volkslied aus irgend einem Stadium seines Lebens herausgreifen. Es wird sich vielmehr empfehlen, das Modell eines Volksliedes in seiner Urgestalt, d.h. so wie es den Urheber verläßt, zunächst zu untersuchen und von hier aus in die anderen Gruppen vorzudringen.

Gegenstand der folgenden Untersuchung soll also die Frage sein, ob dem ursprünglichen Verfasser, vorausgesetzt er sei bekannt, ein Urheberrecht an seinem Lied entsteht.<sup>1)</sup> Anders ausgedrückt: Hat das Lied überhaupt die von Gesetz und Rechtsprechung herausgearbeiteten Schutzvoraussetzungen?

Die Bearbeitungen eines solchen Liedes und die daraus entstehenden Fragen soll dann der 2. Teil der Arbeit behandeln.

---

1) Gleichgültig bleibt dabei, ob der Verfasser das Lied aufgezeichnet hat oder nicht. Für die musikalische Improvisation ergibt sich das aus dem oben Gesagten, für den Text aus dem weiten Begriff des "Sprachwerks". (Vgl. Ulmer s. 117ff). Auch Neumann-Duesberg kommt in seiner kritischen Studie 'Das gesprochene Wort im Urheberrecht und Persönlichkeitsrecht' vor allem s. 52 zum Schutz der sprachlichen Improvisation, wenn auch aufgrund Gewohnheitsrechtes contra legem, sofern Konkretisierung und Individualisierung vorliegen. (s. 88).

§ 2 Der Werkcharakter des Volksliedes:

Voraussetzung eines Urheberschutzes ist das Entstehen eines Werkes im Sinne des LUG. Wir müssen also den gefundenen Werkbegriff des Gesetzes mit dem Werkbegriff des Volksliedes im allgemeinen vergleichen. Das Ergebnis dieses Vergleiches wird über die Werkeigenschaft des Volksliedes entscheiden.<sup>1)</sup>

I Der vom gesetzlichen Werkbegriff vorausgesetzte geistige Gehalt, der durch das Mittel der Sprache ausgedrückte Gedankeninhalt, bereitet keinerlei Schwierigkeiten. Auch die Volkslieder umfassen einen Gedanken, der mit Hilfe von Sprache und Musik zum Ausdruck kommt.

Der gesetzliche Werkbegriff verlangt nicht auch einen vernünftigen, logischen Gedankeninhalt. Es genügen geistige Inhalte, die auf das Vorstellungs- und Gemütsleben wirken, was gerade das Beispiel der Musik erweist. Die blinden Motive, die leerlaufenden Stellen, die Widersprüche und unsinnigen Zusammenhänge, die "Sprünge und Würfe", die irrationalen und halbrationalen Bestandteile, Unkorrektheiten und sinnlosen Kehrreime, die wir kennengelernt haben, genügen daher dem Erfordernis des geistigen Gehalts.

II Die zweite Voraussetzung des gesetzlichen Werkbegriffes, die Ausdrucksform, die soweit vorgeschritten sein muß, daß sie den individuellen Geist auszudrücken vermag, ist, wenn wir an Elster, Schramm u.a. denken, nicht bei allen Volksliedern erfüllt. Ein großer Teil der Lieder, die ihr Entstehen dem naturnahen Wachstum im engeren Sinne verdanken, besitzt nur improvisatorische Gestalt, die sich von Mal zu Mal ändert, eine gleitende Ausdrucksform also, die allen möglichen Schwankungen unterworfen ist. Doch wir hatten diese Lehre als unrichtig erkannt, weil sie vergißt, zwischen dem in keine Ausdrucksform gefüllten Reich der Ideen und der "Augenblicksform", in die ein Gedanke aus jenem Reich sich herauszu kristallisieren im Begriffe sein kann, zu trennen. Da letztere ihre "Wiederholungsmöglichkeit" im Gedächtnis eines anderen besitzt, hatte sie auch schon eine Ausdrucksweise gefunden, wenn

---

1) Es wird darauf verzichtet, vollständige Texte verschiedener Lieder hier anzuführen. Nötige Verweise sind angegeben.

diese auch noch improvisatorisch und flüssig war.

Die zweite Voraussetzung des Werkbegriffes ist also auch erfüllt.

III Die dritte Voraussetzung, die Individualität, wirft dagegen größere Schwierigkeiten auf.

- A) Wenn auch in zahlreichen Fällen Text und Melodie eines Volksliedes gleichzeitig geboren sind, zumindest aber in einer Einheit miteinander stehen, so verbietet doch diese Einheit nicht, daß wir zunächst den Text vornehmen.

Wir haben, wenn wir nach der Entstehung einteilen, zwei Arten von Volksliedern kennengelernt, die unter der Frage des Werkcharakters erörtert werden müssen, einmal solche Lieder, die ihr Entstehen der "Verfasserschaft", zum anderen solche, die ihr Entstehen dem "naturnahen Wachstum" im engeren Sinne verdanken. Das naturnahe Wachstum im weiteren Sinne kann hier wegfallen, weil das kollektive Nacheinander ja stets ein Lied voraussetzt, das dann ab- und umgeschliffen werden kann. Es findet seinen Platz, wie schon gesagt, im zweiten Teil der Arbeit.

Dagegen läßt es sich als Unterscheidungsmerkmal für die Untersuchung der durch die "Verfasserschaft" entstandenen Lieder verwenden. Wir werden dort also unterscheiden zwischen solchen Liedern, die so gut wie unverändert in den Volksmund übergegangen sind, und solchen, die der Volksmund verändert. Beim naturnahen Wachstum dagegen paßt eine solche Unterscheidung wenig; die Lieder sind ja dort in sich selbst flüssig.

1. Lieder, die durch 'Verfasserschaft' entstehen:

Es handelt sich dabei einmal um solche Lieder, die keinen weiten Weg zum Volksmund haben, die also vom Urheber schon weitgehend 'mundgerecht' gereicht sind, und andererseits um solche Lieder, die John Meier als 'Kunstlieder im Volksmund' bezeichnet hat und die wir auch als 'überwiegend grundsichtliche' oder zum Singen 'geeignete' Lieder erkannt haben.

- a) Die Zweckmäßigkeit gebietet, mit den letzteren zu beginnen. Denn bei ihnen scheint die Individualität grös-

ser als bei den anderen zu sein. John Meier hat ja nachgewiesen, daß das Resultat des Zurückverfolgens eines zersungenen und umgesungenen Liedes tatsächlich ein Lied mit relativ großer Individualität gewesen war. Und wenn auch die Vergeßlichkeit des Sängers einen häufigen Grund für das Verändern abgegeben hatte, so war sie doch meist Folge einer Liedstelle, die nicht in den typisierten Vorstellungskreis des Sängers gepaßt hatte, vom ursprünglichen Verfasser aus gesehen, also eine eigentümliche, eine individuelle Stelle. Es bleibt die Frage, ob diese beim ursprünglichen Lied, bevor es seinen Weg in Richtung Volksmund und Gemeinschaftsdichtung zurücklegt, ausreicht, um den Werkschutz zu begründen.

Wir haben gezeigt, daß die Merkmale eines Volksliedes, sei es werdendes Volkslied oder zukünftiges 'Kunstlied im Volksmund', innerhalb ihres Grundsichtencharakters überwiegend von kollektiven Merkmalen bestimmt werden. Um den Werkschutz zu begründen, sind aber Individualitätsbegriffe erforderlich. Es wäre nun einfach, auf die Rechtsprechung des Reichsgerichts und des Bundesgerichtshofes zu verweisen, den dort aufgestellten Grundsatz der niederen Werkhöhe zu übernehmen und zwischen dem Volkslied, dem Adreßbuch, Kochrezept, Formular oder Schlagertext einen nivellierenden Vergleich zu ziehen. Dessen Ergebnis könnte kaum zweifelhaft sein. Doch einmal soll hier der gehobene Werkbegriff zugrundegelegt werden, wie ihn vor allem Hubmann und Riedel und ein Teil der Lehre vertreten, und zum anderen kann auch der niedere Werkbegriff nicht umfassen, was kollektives Gut ist.

Es scheidet daher zunächst einmal alles aus, was der Verfasser aus dem Gemeinbesitz, sei es der Hochdichtung, sei es der Volksdichtung, entlehnt hat, es sei denn, er hat diesen Gemeinbesitz individuell umgestaltet. Aber darüber später.

Was ist aber mit den anderen Liedern? Die Frage ist, ob sie, ob ihr Inhalt, ob ihre Form von Kollektiv- oder vielmehr von Individualbegriffen beherrscht werden.

Nicolai Hartmann sagte, daß der Urheber sich im Werk fixiere, daß seine Persönlichkeit sich darin objektiviere. Nun

aber ist das Volkslied oder, wenn man so will, das überwiegend grundsichtige Lied, auch wenn man vom Gemeingut absieht, immer noch von Kollektivbegriffen, der inneren Kollektivität, wie wir sie genannt haben, umgeben. Das gilt auch für das Lied, das der Volksmund zur Gemeinschaftsdichtung verwandelt. Denn ohne diese Anklänge an die innere Kollektivität nimmt der Volksmund das Lied gar nicht auf, singt es gar nicht um. Es muß schon die Rede oder vielmehr der Gesang sein von all den Dingen, die er kennt und die ihm vertraut sind, von Sagen und Märchen, von Rittern und Räubern, von Soldaten und Bauern, von der Liebe und von der Treue, vom Abschied und vom Wandern, vom anbrechenden Tag und von der finsternen Nacht, von Brautstand und Ehe, von Tanz und Spiel, von Rätsel und Lügen, von Trinken und Zechen, von Bräuchen und Festen, von Scherz und Spott, vom Kindsein bis zum Glauben. Sie müssen schon seinen Gedankenkreis ausschreiten, immer gleich zur Hand sein, immer gleich erfrischenden Trunk gewähren und Seele und Körper befreien.

Wir haben vom Abbild der Volksseele gesprochen. Widerspricht nicht gerade dieser Satz dem Satz vom Abbild der Schöpferpersönlichkeit?

Ja und Nein. Ja, wenn man annimmt, daß der Urheber des Volksliedes mehr ein Bild der Volksseele als ein objektiviertes Bild seiner selbst gibt. Nein, wenn man davon ausgeht, daß die Volksseele die Summe der Grundschichten unzähliger Menschen ist. Also hat auch der Verfasser mit seiner eigenen Grundschicht an der Volksseele teil. Das individuelle Bild seiner Schöpferpersönlichkeit gleicht dem Bild der Volksseele.<sup>1)</sup> Seine individuelle Leistung besteht in jenem Identifizieren; um so mehr ihm das gelingt, um so echter ist das Volkslied.

Gerade dieses "um so mehr" läßt uns hier noch einmal aus der Problematik entschlüpfen. Denn die Lieder, die später

---

1) Das Individuum ist sich 'unbewußt bewußt' als typischer Vertreter einer Gemeinschaft, wie Huber sagt, sofern es die Bewußtseinschicht der Gemeinschaft der Volksseele im Volkslied verwirklicht. (zit.nach Georgiades in 'Kurt Huber zum Gedächtnis' hrsg. von Clara Huber, Regensburg 1947, s.104).



in Richtung auf das Kollektive hin verändert werden, besaßen ja ursprünglich eine ausreichende Individualität, die gerade deshalb "um so mehr" ausgeschliffen wurde. Sie waren mit den nötigen Voraussetzungen für den Werkbegriff ausgestattet. Sie waren in der Regel Werke im Sinne des Gesetzes.

- b) Wir gehen nun zurück zu jenen Liedern, die der Volksmund so gut wie unverändert aufnimmt.

Hatte vorhin das Verändern der störenden Individualität den Anlaß gegeben, das Individuelle in jenen Liedern zu bejahren, so scheint es fraglich, ob wir diese Ansicht auch für solche Lieder aufrechterhalten können, die so gut wie unverändert in den Volksmund übergehen.

Zwei Arten solcher Lieder sind denkbar: entweder sind es solche, deren Individualität so stark ist, daß der Volksmund daran nichts verändern kann, sie aber gleichwohl aufnimmt, oder es sind solche, deren Individualität der Autor selbst schon so zurechtgeschliffen hat, daß er sie dem Volk weiterreichen kann.

Man möchte annehmen, daß die erste Art von Liedern gar nicht volkläufig werden könne, weil eine übergroße Individualität sich mit dem kollektiven Grundsichtencharakter des Volksliedes nicht vertrage. Das mag regelmäßig auch zutreffen. Doch gibt es eine Reihe von individuell stark geprägten Liedern, die im Volk umhergehen. Man denke an das 'Heideröslein'<sup>1)</sup> Goethes oder besser noch an den Umland'schen 'Guten Kameraden'.<sup>2)</sup> Es erhebt sich aber bei diesen Liedern das Problem des Entstehens des Werkschutzes nicht, da gerade die Individualität jenen zum Gefolge hat.

Was die zweite Art jener Lieder angeht, scheint die Summe des bisher Gesagten gegen eine Individualität und damit gegen einen Werkschutz zu sprechen. Und doch sei hier gleich an Frau v.Pattbergs "Bald gras ich am Neckar" erinnert,<sup>3)</sup>

- /1) Das Vorbild des 'Heiderösleins' ist bei EB II Nr.426 zu finden, einem Liede, das den Refrain 'Röslein auf der Heide' schon besitzt und auch sonst teilweise wörtliche Übereinstimmung mit Goethes Lied aufweist.  
2) Levy s.449. Vgl. auch die bemerkenswerte Festigkeit im Soldatenlied trotz des sog. 'Gloria'-Abgesanges bei Kutscher s.72 und 155.  
3) Wdh II s.15f; EB II Nr.1048. Frau v.Pattberg hatte es unter Verwendung formelhafter Bestandteile verfaßt und v.Arnim

das in so geringem Maße verändert wird, daß man es als Lied bezeichnen darf, das so gut wie unangetastet in den Volksmund übergegangen ist. Vom Ergebnis her betrachtet, erschiene es also unrichtig, gerade solchen Liedern den Werkcharakter nicht zuzubilligen. Dabei mag dahingestellt bleiben, ob vielleicht der Name des Autors das Volk in einigen Fällen davon abgehalten hat, diese Lieder zu verändern. Immerhin ist aber wohl zu bemerken, daß nicht jeder, der diese Lieder singt, deren Schöpfer kennt.<sup>1)</sup> Es mag auch dahingestellt bleiben, ob der zersingende Volksmund sich von Zeit zu Zeit den korrigierenden gedruckten Texten unterwirft und seine Gedächtnislücken durch Lesen des Originals zu beheben sich befleißigt. Das alles kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Versuch, diese Lieder zu verändern, kaum gemacht wurde, obwohl sie volkläufig waren und zum Teil noch sind. In ihnen scheint doch ein Element zu wohnen, das das Grundsichtliche so trefflich aus- und anzusprechen weiß, daß ein Zersingen so gut wie ausscheidet.

Kann man nun sagen, sie besitzen eine schlecht ausgeprägte Individualität, weil der Teil, der das Gemeingut, der die kollektiven Merkmale trägt, den eigenschöpferischen Teil weit überragt? Oder muß man nicht vielmehr sagen: es ist eine erhebliche geistige Leistung, ein Lied so gut zu treffen, daß dem Volksmund nichts anderes übrig bleibt, als es unzersungen zu übernehmen.<sup>2)</sup> Die Frage stellen heißt auch sie bejahen. Denn das Volk findet in solchen Liedern alle Merkmale des Typus von Lied vor, den es sich in jahrhundertlangem Abschleifen herausgebildet hat. Es braucht nicht erst im kollektiven Nacheinander selbst abzuschleifen. Das alles hat der Autor schon vorgenommen, mag er dabei auch Sagen, Stoffe und oft sogar Formeln und Floskeln dem kollektiven Schatz, dem Gemeingut entlehnt haben.

.. zugeschickt. Ihre Liedstrophen sind volkläufig geworden, da sie im Original in solch geschmeidiger Form zusammengefaßt sind, daß, wie Künzig bemerkt, kaum mehr Angriffsflächen bestanden. (VkdIGA s.102f).

1) Das trifft bei dem Lied der Frau v.Pattberg sicherlich zu. Denn wer kennt schon ihren Namen?

2) "Ihre Individualität ist so stark, daß sie auch dort, wo sie von Mund zu Mund geht und zum Schlager, zum Volkslied wird, doch als Selbständiges und Besonderes im objektiven Geiste bestehen bleibt." (Hubmann RdsG s.41f). Auch Sprichwörter besitzen eine solch starke Individualität.

Bedenken können letztlich nur noch von dem Gesichtspunkt her erhoben werden, daß eigentlich jeder halbwegs begabte Mensch solche Lieder hätte schaffen können und daß deshalb der Werkschutz entfalle.

Doch diese Argumente könnten sich auch bei der anderen großen Gruppe, der durch naturnahes Wachstum im engeren Sinne entstandenen Liedern, dem "erkschutz entgegenstellen. Wir wollen sie gemeinsam dort untersuchen.

2. Lieder, die durch das 'naturnahe Wachstum im engeren Sinne' entstehen:

Wir haben darunter solche Lieder verstanden, die nicht vom 'zielbewußten' Schöpferwillen geformt worden sind, sondern die ihre Entstehung einer häufig ererbten Improvisationstechnik verdanken, die innerhalb gegebener Kräfte spielt, Muster und Modelle ausfüllt und Lieder schafft, wie das Kaleidoskop die bunten Muster in der Hand des Kindes.

Der von der Individualität her vorgebrachte Angriff gegen den Werkcharakter enthält drei Punkte: der erste meint, am Gemeingut könnten niemals Rechte entstehen, der zweite betrifft die Werkhöhe und betont, mit durchschnittlicher Begabung und Vermögen geschaffene Gebilde seien nicht schutzwürdig, der dritte hebt eine gewisse Zwangsläufigkeit des Ergebnisses hervor und stellt die Lieder in die Nähe der Entdeckung und Erfindung.

Das Gemeingut kann nun tatsächlich niemandem als Gegenstand besonderer Rechte zugeordnet werden. Aber die Frage ist, ob es sich bei jenen Liedern wirklich um solches Gemeingut handelt. Der Sänger, der ein Modell, ein Muster ausfüllt, füllt es gar nicht immer ausschließlich mit Gemeingut, der Sänger, der einen Typus individualisiert ebensoviel oder ebensowenig. Der Einwand trifft also nur solche Lieder, die sich ausschließlich aus Bestandteilen des Gemeingutes zusammensetzen, die nur Formen, Floskeln und andere schon geformte kollektive Dinge enthalten. Aber selbst diesen Liedern gegenüber läßt er sich nicht aufrechterhalten. Zwar stammen die Einzelteile solcher Lieder aus dem Schatz des Gemeingutes, nicht aber ihre durch den Sänger besorgte Zusammenfügung. Sie kann die

nötige Individualität besitzen <sup>1)</sup> und besitzt sie in den mitgeteilten Liedern "Ich hört ein Sichlein rauschen" und den "Winterrosen", sofern man ihre Entstehung hierher zählt und nicht unter das kollektive Nacheinander.

Nachdem der erste Einwand sich nur gegen eine einzelne Gruppe von Liedern gerichtet und sich als unzutreffend erwiesen hatte, können wir die Lieder wieder zusammen den beiden anderen Punkten gegenüberstellen.

Der zweite Einwand, der die durchschnittliche Begabung ins Feld führt, könnte mit zwiefacher Goethe'scher Unterstützung schärfer zupacken: "Wenn eine gewisse Epoche hindurch in einer Sprache viel geschrieben und in derselben von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Gefühle und Schicksale durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt erschöpft und die Sprache zugleich, sodaß nun jedes mäßige Talent sich der vorliegenden Ausdrücke als gegebener Phrasen mit Bequemlichkeit bedienen kann." <sup>2)</sup> Ferner stellt sich da, wo Begriffe fehlen, ein Wort zur rechten Zeit sich ein, ein Wort häufig genug aus einer Formel, aus einer Reim- oder Gedankenassoziation schnell gegriffen.

Für die Individualität kämpft dagegen Jacob Grimm mit dem lapidaren Wort "Die Sprache ist allen bekannt und doch ein Geheimnis". <sup>3)</sup> Hat sich nun für den durchschnittlichen Menschen das Tor zu diesem Geheimnis in unseren Liedern geöffnet?

Das verneinen theoretische Überlegung und praktische Überlieferung. Nicht jeder ist fähig, Mund des Volkes zu sein, nicht jeder kann das, was in ihm vielleicht schlummert, in feste ablösbare Gestalt gießen. Denn schon die Aufnahme aus dem objektiven Geist setzt oft individuelle Gaben

1) So besteht ein Urheberrecht z.B. am Text des Oratoriums 'Paulus' op. 36, das Mendelssohn-Bartholdy aus Worten der Apostelgeschichte und aus 4 Chorälen zusammengesetzt hat. (Vgl. Klostermann s. 32; Allfeld 10 zu § 1).

2) Deutsche Sprache (über Kunst und Altertum, 1817 I s. 3) ed. Cotta Bd. 15 s. 648ff (652). Vgl. auch Tabulae votivae v. Schiller und Goethe: Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon ein Dichter zu sein. (Schiller -sämtl. Werke, hrsg. v. Fricke, Göpfert, Stubenrauch, München 2.A. 1960, Bd. I s. 303 Nr. 87)

3) Zit. nach Gassmann s. 1

voraus.<sup>1)</sup> Nicht jeder vermag ein äußeres Ereignis mit Hilfe eines Modells, eines Typus, zu einem Liede zu verdichten<sup>2)</sup>, nicht jeder kann eine Gerüststrophe ausfüllen. Nicht jeder ist ein Avdo und nicht jeder ist ein Schnadahüpfersänger.<sup>3)</sup>

Das gilt auch für das Zusammensetzen von Teilen aus dem Gemeingut, für das kaleidoskopartige Mischen von Mosaikteilchen. Auch wenn das Gedächtnis des Einzelnen so phänomenal wäre, - was ja schon dem Wort von der Durchschnittsbegabung widerspricht - daß es alle Formen, alle Motive, Floskeln, alle Stile, Gestalten und Formeln, kurz alle jene Dinge, die wir zur äußeren Kollektivität zählen, wie in Schubkästen griffbereit übereinander liegen hätte, so vermöchte er aus dem Inhalt seiner Schubkästen noch kein Volkslied zu dichten. Und selbst wenn er es versuchte, so wäre es ein Ergebnis, das vom Ergebnis anderer Versuche anderer Menschen durchaus verschieden wäre. Wie viel mehr muß dieser Satz noch gelten, wenn dem Sänger nicht nur ein gutes Gedächtnis, sondern auch noch die vielfach ererbte Technik des Improvisierens, des Spielens auf dem Instrument seines mit Ereignissen und Gestalten der Umwelt sich assoziierenden Gedächtnisses zur Seite steht.

1) Hubmann UR s. 28

2) Auch für das Volkslied in diesem Stadium gilt, daß der Dichter nur dann Dichter ist, wenn er heraustritt aus dem Gemeinschaftsgefühl, wenn er sich als Individuum zu geben und zu empfinden befähigt ist. (Wilamowitz Dt. Lit. Zeitg. 1900, 92; J. Meier KiVM s. XIII).

3) Das erkennt das Volk auch an. Es verehrt nicht nur den schöpferischen Aöden, es verehrt auch den vortragenden zusammensetzenden Rhapsoden. (J. Meier, Volksepos s. 10ff und 20ff; Böckel, Psych. s. 65ff). Es verehrt den Barden, der oft diplomatische Privilegien genoß. (Vgl. 23. u. 24. Av. des Nibelungenliedes, wo Werbel und Schwemmel als Boten Etzels auftreten. Vgl. auch BB s. 25ff). Es verehrt, trotz zeitweiligem Absinken der Achtung im Mittelalter (vgl. Sachsenspiegel, Landrecht 1. Buch XXXVIII 1. hrsg. v. Frhr. v. Schwerin, eingel. von Hans Thieme, Stgt. 1962, s. 40) den Sänger als Schöpfer dieses oder jenen Liedes; es verehrt ihn als Schnadahüpfel- oder Jodelsänger, dessen Namen oft die einzelnen Jodler voneinander unterscheidet, und es verehrt ihn als Volkssänger wie Papa Gerné. Solche Achtung berichtet man von manchem Eskimo, Afrikaner, Südamerikaner und Asiaten. Auch Wiora schreibt, daß in leicht überschaubaren Dörfern die Verfasser von Liedern oft als 'Eigentümer' mit Besitzrecht galten.



Hier liegt das entscheidende Moment. Dem Sänger können zwar unzählige Teile des Gemeingutes vorliegen. Sie lassen aber noch Raum für den individuellen Geist.<sup>1)</sup> Sie erlauben ihm, ordnend und manchmal auch substanzbildend einzugreifen. Daß die Individualität dabei von unterschiedlicher Stärke sein kann, bleibt ohne Belang. Es genügt, daß trotz Stoffgebundenheit Spielraum für das individuelle Schaffen bleibt.<sup>2)</sup> Das Gegenteil illustrieren jene, nun tatsächlich kaleidoskopartigen Verfahren des aufklärerischen 18. Jahrhunderts, die mit vorgegebenem Stoff, Würfeln und Tabellen die Geheimnisse der Komposition jedem Laien beibringen wollten.<sup>3)</sup>

Diese Erinnerungen an die Kompositionsmaschinen leiten zum Einwand über, der sich eine gewisse 'Zwangsläufigkeit des Ergebnisses' zu eigen gemacht hatte. Er ist nun keineswegs mehr so stark, wie er erst erschienen war. Das Lied war ja kein reiner Tatsachenbericht, wo der Einzelne als Zeuge oder mittelmäßige Journalist Formen oder Worte wählt, die jedem oder jedenfalls jedem in gleicher Lage bei Darstellung gerade dieser Tatsachen in gleicher oder in annähernd gleicher Weise zu Gebote gestanden hätten. Wir hatten vielmehr gesehen, daß der Sänger mit seinem individuellen Geist und geschult an einer zum Teil ererbten Technik, in den vorgegebenen Stoff ordnend und substanzbildend eingegriffen hatte. Das Aufdecken und Ordnen solcher Stoffe, seien es Stoffe des täglichen Lebens oder der menschlichen Seele, der Grundsicht, gleicht nun aber nicht dem Aufdecken eines naturwissenschaftlichen Zusammenhangs, dem Entdecken eines Kontinents. Ist es dort das Wegreißen der Decke der Un-

- 1) Martin Opitz meint "Wann auch die verse nur blosser Worte sindt/ (wiewol das so wenig möglich ist/als das der Körper ohne die Seele bestehen könne)...(B 3a) in: Buch von der Deutschen Poeterey (1624) nach der Ed. von W. Braune, neu hrsg. von R. Alewyn, Tübingen 1963 s.10.
- 2) Ulmer UR s.110f, 116.
- 3) So etwa Lorenz Christoph Mizler's "Die Anfangsgründe des Generalbasses nach mathematischer Lehrart abgehandelt und vermittelt einer hierzu erfundenen Maschine aufs deutlichste vorgetragen" (1739) oder J.P.Kirnbengers "Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schütteln" (zit. nach Blaukopf, Hexenküche der Musik, Teufen/St.Gallen/Wien o.J. s.157ff) oder die "Anleitung so viel Walzer man will mit Würfeln zu komponieren ohne musikalisch zu seyn oder Composition zu wissen. Berlin. In der Rellstab-schen Buchhandlung."

wissenheit oder Dummheit von einem vorgegebenen Sachverhalt, so ist es beim Volkslied, als ob der Entdecker oder Forscher den von ihm aufgedeckten Gegenstand oder Zusammenhang und die Art und Weise seiner eigenen Tätigkeit dabei beschriebe. Auch hier wäre der Bericht geschützt, die Entdeckung selbst aber nicht, weil in jenem der Urheber, in letzterer aber die Entdeckung selber sich fixiert.<sup>1)</sup>

- B) Für die Melodie des Volksliedes gilt nichts anderes. Die in der Lehre immer wieder durchschimmernde Hochachtung für alles, was in Noten ausgedrückt ist ("Es ist fast undenkbar, daß eine Notenschrift nicht die Eigenart eines Werkes hat"<sup>2)</sup>) macht jedoch eine Anmerkung erforderlich.

Nicht schon das Vorliegen von Noten macht ein Werk, vielmehr gilt auch hier der Satz von der Individualität. Nicht schon das fremde Schriftbild, das die Noten für die meisten Menschen anscheinend geblieben sind, enthält eine "unwiderlegliche Vermutung" für den Werkcharakter der Musik, die darin festgehalten ist. Auch hier ist zwischen individueller Schöpfung und der möglicherweise darunter liegenden bloßen Leistung des Durchschnittsmenschen zu unterscheiden. Motive und Phrasen, die aus den 3 Tönen des Tonikadreiklages zusammengesetzt sind, als individuell zu bezeichnen, ist selten möglich. Ebenso ist grundsätzlich abzulehnen die häufig zu findende Definition, der Werkcharakter ergebe sich aus einer "Mehrheit von miteinander in Beziehung gesetzten Tönen, d.h. aus Klängen von akustisch bestimmter Tonhöhe."<sup>3)</sup>

Dem entspräche die unsinnige Behauptung, ein Schriftwerk im Sinne des Urheberrechts ergebe sich aus einer "Mehrheit von miteinander in Beziehung gesetzten Buchstaben, d.h. aus Worten von bestimmtem Sinn." Eine solche Definition entbehrt der notwendigen Bestimmtheit im urheberrechtlichen Sinne. Der Grundsatz der Individualität kann daher auch bei der Musik weder verlassen noch verschleiert ausgedrückt werden.

---

1) Man darf in diesem Zusammenhang auch an den Urheber von Landkarten denken. Auch jener ist in großem Maße an den vorgegebenen Sachverhalt gebunden. Aber die Darstellung dieses Sachverhalts läßt ihm, wenn auch in Grenzen, Raum für die Tätigkeit seines individuellen Geistes. (Hubmann UR s.33; Ulmer UR s.116; Hillig-Greuner II, s.12 und die dort zit. Lit.)

2) Hauffe s.32

3) Freiesleben s.9

Die ältere Lehre folgte grundsätzlich dieser Ansicht. Nur sah sie zum großen Teil<sup>1)</sup> wiederum lediglich in der Melodie eine solche schutzwürdige Individualität ausgedrückt, weil die Melodie für sie Anfang und Ende aller Musik war. Alles was nicht in dieses Bild der Melodie paßte, hatte nach diesen Lehren keinen Werkcharakter. Freiesleben<sup>2)</sup> wollte trotz Reverenz für den "eigenartigen" Rhythmus den Gesang der "Wilden" nicht schützen, weil er nur im Psalmodieren monotoner Phrasen auf einem Ton bestände. Auch die "Geräuschsinfonien des Futurismus" schloß er wie Becker-Bender<sup>3)</sup> vom Schutz aus. Einzelne waren noch weiter gegangen und hatten alles das als schutzlos erklärt, was nicht dazu bestimmt sei, durch seinen Gefühlswert auf den Hörer zu wirken.<sup>4)</sup> Ebenso wollten sie den Schutz dort versagen, wo das Tongebilde nicht darauf angelegt sei, in ernstzunehmender Weise Assoziationen zu vermitteln. Fingerübungen, auch wenn sie eigentümliches Gepräge hatten, galten als nicht schutzwürdig.<sup>5)</sup> Die Vertreter einer solchen Ansicht waren damit im Begriff, dem normativen Werkcharakter auch bei der Musik ein weiteres finales Moment hinzuzufügen.

Nachdem aber der Gedanke von der normativen Individualität in die Rechtsprechung eingedrungen ist, läßt sich diese beinahe wertende alte Betrachtungsweise so wenig aufrechterhalten wie die Lehren Elsters und seiner Vorläufer, die wir schon oben aus ähnlichen Gründen abgelehnt haben.<sup>6)</sup>

Eine Melodie ist nicht deshalb schutzwürdig, weil sie Melodiecharakter hat. Sie ist genau wie die anderen Komponenten der Musik, Motive, Phrasen, kontrapunktische Bearbeitung dann geschützt, wenn sie Ausdruck individuellen Gestaltens

---

1) A.A. schon ausdrücklich Mandry s.193 und Art.21 und 23 des Frankfurter Entwurfes = k.bayer. Gesetz von 1865.

2) Freiesleben s.9

3) Vgl. oben s.152

4) Vgl. Allfeld-Bem. 32 zu § 1

5) Vgl. BB s.19

6) Nicht die Melodie, sondern das Tonwerk in seiner konkreten Eigentümlichkeit ist geschützt, sagt Mandry s. 193, 194, 200. Vgl. dazu auch Richard Engländer in Ufita 3 (1930) s.33ff.

einer Persönlichkeit ist.<sup>1)</sup> Auch auf den Zweck kommt es dabei nicht an. Ob die Melodie individuellen Charakter besitzt, entscheidet sich nach musikalischen Grundsätzen. Wiederholt sie lediglich irgendwelche Dreiklangstöne oder nur eine Tonleiter, wird man sie als auf musikalisch-theoretischen Grundbegriffen aufgebaut ansehen können, die wiederum Gemeingut sind.<sup>2)</sup> Individuelle Schöpfung sind sie jedenfalls nicht. Die Individualität kann aber sehr wohl durch eine andere Komponente, etwa den Rhythmus, den erforderlichen individuellen Ausdruck erzielen.<sup>3)</sup>

Ebenso wie schon beim Text müssen Phrasen, Motive, Melodieteile, die entweder schon vorgeschaffen oder Gemeingut sind, ausgeschieden und vom Erzeugnis des individuellen Schöpfergeistes getrennt werden.

### § 3 Ergebnis:

Wir haben gesehen, daß trotz äußerer und innerer Kollektivität das Gesetz dem ursprünglichen Verfasser eines Volksliedes, sei es auf übliche Weise, sei es durch Individualisierung eines Modells entstanden, Werkschutz verleiht. Wir haben gesehen, daß der Werkschutz nur erfaßt, was nicht dem Gemeingut als Formel, Floskel etc. angehört. Wir haben weiter gesehen, daß ein Lied, wenn es sich ganz aus solchen stereotypen Phrasen zusammensetzen sollte, dann geschützt ist, wenn gerade das Zusammensetzen Ergebnis eines individuellen schöpferischen Geistes darstellt.

- 1) Technische Geräusche ohne dieses persönliche Bild eines Schöpfers genügen niemals. Doch ist auch bei technischen Geräuschen im Gegensatz zur Auffassung Hauffes s.32 Vorsicht geboten. So geht z.B. das Boshorn der Polizei auf das Trompetensignal "Straße frei" zurück. (Vgl. Exerzierreglement für die Infanterie v.29.5.1906, Berlin, Anhang, Beilage I Signale s.165 Nr.13.) Vgl. zum Schutz von Signalen auch Allfeld 34 zu § 1. Dagegen ist elektronische Musik, die mit Hilfe der modernen Technik Ausdruckswillen einer hinter ihr stehenden individuellen Schöpferkraft sein kann, Werk im Sinne des LUG. Wer das ablehnt, vergißt, daß er konsequenterweise dann nur die menschliche Stimme schützen könnte, niemals aber die mit Hilfe technischer Instrumente hervorgebrachte Musik. Man denke daran, daß etwa Orgel- oder Cembalomusik, wenn auch vom Anfangspunkt der Flöte verschieden weit entfernt, mit der elektronischen Musik auf demselben Weg liegen. (Zur Schutzzfähigkeit elektr.Musik s.a. Gentz in Ufita 34, 1961, s.9ff.)
- 2) Vgl. auch die bei Troller Imm. I s.411 Anm.106 zit. Entscheidung des Cour d'Appel d'Aix-en-Provence.
- 3) Vgl. auch Troller Imm. I s.410f.

## 5. Kapitel: Der Umfang des Werkschutzes beim Volkslied:

### § 1 Vorbemerkung:

#### I Umfang des Werkschutzes im allgemeinen:

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Umfang ein Werkschutz beim Volkslied entstehen kann. Da es an einer positiven rechtlichen Regel fehlt, umfaßt der Werkschutz, das eigentliche 'Urheberrecht', die ganze Reihe von einzelnen Rechten, die Gesetz, Rechtsprechung und Lehre dem Urheber in ideeller und materieller Hinsicht verleihen.<sup>1)</sup>

#### A) Den Schutz hauptsächlich geistiger Interessen umfaßt<sup>2)</sup>:

1. das Veröffentlichungsrecht (das Ob, Wann, Wie und Wo)<sup>3)</sup>
2. das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft
  - a) das Recht der Namensnennung auf dem Vervielfältigungsstück etc.<sup>4)</sup>
  - b) das Recht, dem Plagiat vorzubeugen.
  - c) das Recht gegen fälschliche Zuschreibung.
3. das Recht, zu entscheiden mit welcher Urheberbezeichnung der Verfasser auftreten will.
4. das Recht auf werkgetreue Wiedergabe und das Recht, Änderungen zu untersagen.
5. das Recht der ersten Inhaltsangabe.
6. das Recht auf Zugang zum Werkstück.
7. das Recht, gehässige Kritik zu verhindern.
8. das Recht, alle sonstigen Verletzungen des Urheberrechts zu verhindern.

#### B) Den Schutz hauptsächlich materieller Interessen umfaßt<sup>5)</sup>:

1. das Vervielfältigungsrecht
2. a) das Verbreitungsrecht
  - b) das Bearbeitungsrecht
  - c) das Ausstellungsrecht

---

1) Die herrschende Lehre sieht das Urheberrecht als einheitliches Recht 'sui generis' an und nicht mehr als immaterielles oder reines Vermögensrecht. Über das Verhältnis dieser beiden Seiten s. unten S. 244ff (Ulmer UR s. 98 Allfeld Einl. s. 21; Rintelen s. 37; Hubmann UR s. 46; de Boor seit Ufita 1944, s. 351ff; Troller Imm. I s. 63ff)

2) vgl. Ulmer UR s. 259ff; Rintelen s. 97ff (108ff); Hubmann UR s. 135ff; Strauß Ufita 23 (1957) s. 286ff (290, 292); Troller Imm. I s. 63ff, II s. 668ff. Der Zusatz 'hauptsächlich' rührt davon her, daß sich mat. und ideelle Interessen in beiden Gruppen stark vermischen, und man eigentlich nur von allgemeinen Rechten des Urhebers, nicht aber von ideellen und materiellen Rechten sprechen dürfte. (Troller Imm. I s. 63ff, II s. 668f) Der Übersichtlichkeit halber ist die gebräuchliche Einteilung beibehalten.



3. das Senderecht
4. das Vortragsrecht
5. das Aufführungsrecht
6. das Vorführungsrecht
7. das Veröffentlichungsrecht

## II Werkschutz und Volkslied:

### A) Allgemeines:

Aus der Vielfalt und dem Inhalt dieser Rechte ist ohne Schwierigkeiten erkennbar, daß der festgefügte Werkbegriff mit der hinter ihm stehenden Schöpferpersönlichkeit auch den Umfang des Werkschutzes bestimmt hat und dem Werk durch möglichst vollen Schutz volle Unversehrtheit des ablösbaren Gehalts und des Bandes zum Urheber garantieren will.

Aber könnte ein Volkslied sein Wesen, seine Bestimmung noch erfüllen, wenn der Urheber alle jene Rechte auch geltend machte, jede Änderung am Lied verbieten, jede Veröffentlichung untersagen, jede Aufführung verhindern, von seinem Recht auf Namensnennung uneingeschränkt Gebrauch machen würde?

Der Gesetzgeber hat zwar selbst die vielleicht gefährlichsten Spitzen jener Rechte abgebrochen. Er hat einmal die private Sphäre von den Ausschließlichkeitsrechten des Urhebers weitgehend freigehalten. Zum anderen hat er manche Beschränkung der Urheberrechte zugunsten von Kunst, Wissenschaft und Literatur eingeführt. Im häuslichen Kreise darf der Sänger also ändern, soviel er Lust hat, darf zersingen, umsingen, zurechtsingen. Und zulässig ist unter bestimmten Umständen die Vervielfältigung des Textes, um ein Beispiel zu nennen, in einer Liedersammlung.

Aber damit ist für das Volkslied wenig getan. Denn was geschieht, wenn der Sänger die Lieder ändert und die geänderten Lieder in der Öffentlichkeit vorträgt? Was geschieht, wenn er sie vervielfältigt? Was geschieht, wenn ein anderer

---

3) vgl. BGHZ 15, 249ff(257).

4) vgl. RGZ 110, 393ff(397).

5) Ulmer UR s. 190ff; Hubmann UR s. 116(122ff); Rintelen s. 115ff; Troller Imn. I s. 63ff, II s. 668ff.

diese Lieder irgendwo hört, aufzeichnet und veröffentlicht? Was geschieht, wenn jemand auch die Melodie in einer Sammlung abdruckt, und was geschieht, wenn jemand die gedruckten Lieder nachdruckt?

Es scheint doch, daß der vollen Ausübung der Rechte, womit der Gesetzgeber den Urheber eines Volksliedes während der Schutzfrist ausstattet, dem Schicksal, dem Wesen des Volksliedes, wie wir es kennengelernt haben, entgegensteht.

B) Ansichten der Literaturwissenschaft hierzu:

Die Literaturwissenschaft hat zu diesem Problem wenig gesagt. Wo sie es tut, ist die Äußerung gegen den vollen Werkschutz gerichtet:

A.W. Schlegel spricht vom Gesamteigentum der Völker und Zeiten <sup>1)</sup>, Goethe davon, daß der kern- und stammhafte Teil der Nation dergleichen Dinge faßt, behält und sich zu-eignet <sup>2)</sup>, Görres davon, daß unzählbare Geister das Volksgut sich aneignen <sup>3)</sup>. Uhland drückt aus, daß in der Volkspoesie das Übergewicht des Gemeinsamen über die Anrechte des einzelnen ein entschiedenes sei <sup>4)</sup>, und Gustav Meyer meint, solches Gut sei herrenlos, zu dem sich der Dichter nicht oder nur in allgemeiner Weise bezeichnet habe. Kein Gesetz schütze es gegen 'Nachdruck'. Jeder der es gehört und sich gemerkt habe, singe es, als ob es von ihm selbst stamme, füge hinzu, lasse weg und ändere. <sup>5)</sup> Götze sagt, wer es singe, empfinde nichts vom individuellen Anrecht eines Urhebers an Wort und Weise <sup>6)</sup>, und John Meier, ihm folgend, bringt seine Antwort in die Definition des Volksliedes hinein, wenn er sagt, Volkspoesie sei diejenige Poesie, die im Munde des Volkes lebe, bei der aber das Volk nichts von individuellen Rechten wisse oder empfinde und dergemüß es, jeder einzelne in jedem einzelnen Falle, eine unbedingt autoritäre und herrschende Stellung einnehme. <sup>7)</sup>

1) s. Anm. 3 auf Seite 30. Fast gleiche Worte findet Böckel, Vls. 11

2) Rez. über das Wdh; abgedr. in der 2. Nachschrift an den Leser Wdh I 2.A. s. 475ff (481) = ed. Cotta Bd. 15 s. 293 (308)

3) Die deutschen Volksbücher, Heidelberg 1807

4) s. Anm. 5 auf Seite 31

5) Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde II, Straßburg 1893 'Zur Volkskunde der Alpenländer' s. 145f

6) Zs. f. d. d. Unterricht 28, 577

7) KuVL s. 14.

C) Ansichten der Rechtswissenschaft hierzu:

Die Rechtswissenschaft hat das Problem so gut wie gar nicht erörtert. Es bleibt nur der Blick in die Grundzüge von Gesetz und Rechtsprechung, der Blick hinter die positiven Normen, der Blick in den Geist des Gesetzes.

1. Die ältere rechtswissenschaftliche Anschauung, unter der das LUG in Kraft getreten ist, scheint der Ablehnung eines vollen Werkschutzes nicht fern gestanden zu haben. Dieser Gedanke darf aus dem Vorhandensein des § 27 LUG entnommen werden. Dort ist geregelt, wann, zu welchen Gelegenheiten und Zwecken ein Werk ohne Einwilligung und ohne Entgelt an den Urheber aufgeführt werden darf. Absatz 1 Satz 2 Ziffer 1 dieser Norm nennt dabei die Volksfeste.

Hintergrund dieser Ausnahme könnte die Ansicht gewesen sein, bei Volksfesten würden meist solche Lieder, solche Musik aufgeführt werden, die dem Volk nahestehen. Der Urheber habe daher Abstriche an seinen Rechten zu dulden.

Die Motive zu dieser Vorschrift führen zwar zunächst die Schonung althergebrachter Gewohnheiten an. <sup>1)</sup> Bemerkenswert aber ist, daß das Gesetz des Norddeutschen Bundes vom 11. Juni 1870 keine solchen besonderen Vergünstigungen für Volksfeste enthalten hatte. <sup>2)</sup> Offen bleibt, was also der Gesetzgeber mit diesen alten Gewohnheiten gemeint haben mag. Teils pflegt man die Ursachen der 1901 eingeführten 'Volksfestbestimmung' in technischen Schwierigkeiten von Gesetz und Rechtslage zu sehen. <sup>3)</sup> Teils verweist

---

1) Stenograph. Berichte über die Verhandlungen des Reichstags 10. Leg. Per. II. Session 1900/01, 1. Anl. Bd. Berlin 1901, Aktenstück 97 S. 402.

2) Bundesgesetzblatt S. 339

3) Nach dem alten Gesetz von 1870 war nötig, daß der Urheber sich das Aufführungsrecht ausdrücklich vorbehält. Um den Absatz der Noten nicht zu gefährden, blieb der Vorbehalt aber meist weg. Nachdem nun das LUG von 1901 den Vorbehalt überhaupt beseitigt hatte und das Aufführungsrecht dem Urheber schon kraft Gesetzes gegeben hatte, war es zweckmäßig, wenigstens bei gewissen Gelegenheiten den alten Rechtszustand aufrechtzuerhalten.

man auf die verschämt am Ende stehende Stelle "andererseits läßt sich für Volksfeste, mit Ausnahme von Musikfesten, das Aufführungsrecht nicht zur Geltung bringen, da es mit erheblichen, zu dem Erfolg in keinem Verhältnis stehenden Belästigungen verbunden wäre."

Aber die zitierten "althergebrachten Gewohnheiten" lassen ohne sonderliche Schwierigkeiten den Schluß zu, daß der Gesetzgeber dabei auch an Leben und Wesen des Volksliedes gedacht haben mag. Das angerufene "Volksgefühl" und die zitierten "Gemütswerte des deutschen Volks" bestätigen solche Gedanken.

Die Lehre hat sich, wenn auch nur am Rande, ähnlich geäußert. Kohler schreibt: "Eine begründete Ausnahme ist nur das freie Aufführungsrecht bei Volksfesten, weil hier die ganze Volksseele zur Äußerung kommen soll: Der Tonmeister als Teil des Volkes kann sich nicht darüber beklagen, wenn man als Äußerung des Volksgeistes auch seine Schöpfung zur Aufführung bringt. Alle anderen Ausnahmen sind verfehlt." <sup>1)</sup> Und Runge meint, die Vorschrift solle der freien Musikausübung, der Volksmusik im weitesten Sinne, dienen. <sup>2)</sup>

Unter all den verschiedenen Gründen, auf die eine Vorschrift wie die 'Volksfestbestimmung' sich stützen kann, scheint also auch die Ahnung gestanden zu haben, das Gesetz müsse volkläufige Lieder und Volkslieder im Urheberrecht anders behandeln als sonstige Werke. Dabei darf man nicht vergessen, daß der damalige Gesetzgeber ein Volksfest noch nicht als solches Massenfest und als solche unerhörte Verdienstquelle für die Veranstalter gekannt hat, wie es sich nach und nach aus kleineren Ansätzen heraus entwickelt hat. <sup>3)</sup>

---

1) Kohler UR s. 201

2) Runge UR s. 79

3) Über den Wandel des Volksfestes kann man schon bei v. Arnim im Nachwort zum Wunderhorn "Von Volksliedern" Wdh. I. s. 435ff(449f) nachlesen.  
Vgl. dazu auch Schulze Musik und Recht s. 37ff.

Wenn auch schon Dernburg 1910<sup>1)</sup> und Freiesleben 1914<sup>2)</sup> Bedenken gegen die Volksfestbestimmung geäußert haben, so war doch auf manchen Volksfesten die Pflege des Volksliedes und der Volksmusik nichts Ungewöhnliches.<sup>3)</sup>

Die Zählebigkeit, die der § 27 LUG allen Anfeindungen zum Trotz noch bis zum Referentenentwurf bewiesen hat, unterstreicht die Richtigkeit der hier vorgetragenen Gedanken. Es wird dabei nicht vergessen, daß andere eigennützige Interessengruppen die Vorschrift gegen den Widerstand der meisten modernen Urheberrechtler geschützt haben.

2. Die moderne Auffassung bekämpft den noch immer gültigen § 27 LUG.<sup>4)</sup> Die Gründe, weshalb dies geschieht, interessieren hier nur am Rande. Sie rühren nicht an den Kern der Vorschrift, der, wie wir gesehen haben, wohl auch der freien Musikausübung im Volke im weitesten Sinne dienen soll.

Man sieht in § 27 LUG nur eine Vorschrift, die dem Urheber ein Sonderopfer auferlegt, das einer verfassungswidrigen Enteignung seiner Vermögenswerte im weitesten Sinne gleichkomme.<sup>5)</sup> Die Angriffe werden also lediglich von der materiellen Seite her vorgebracht. Das betonen schon Allfeld und Freiesleben. Die meisten Autoren wollen die Vorschrift einfach abschaffen, was Ministerialentwurf und Regierungsvorlage dann auch getan haben.<sup>6)</sup> Hubmann schlägt dagegen als Lösung der Schwierigkeiten die Lizenz vor.<sup>7)</sup>

- 
- 1) Dernburg s.192: "Wo blieben Apollo und die Musen, als man den Schutz der Tonwerke im Reichstag beriet?" Dieses unerfreuliche Verhältnis des Reichstags zu den Göttern scheint sich auf den Bundestag vererbt zu haben, wie ein Blick in die Sitzungsprotokolle der 205. Sitzung v. 23.4. 1952 ergibt. (Verhandlungen des dt.Bundestages, 1. Wahlperiode 1949, Stenograph.Berichte Bd.11 s.8344f). Dazu auch Schulze, Musik und Recht s.1ff.
  - 2) Freiesleben s.63ff; später auch Allfeld 1 zu § 27.
  - 3) An die Bierkapellen, die heute in großen Zelten zu ihrem und der Wirte Gewinn Schläger und manchmal auch Volkslieder spielen, darf man dabei nicht denken.
  - 4) Vgl. vor allem Reinhardt UR u.GG, der § 27 als gegen Art. 14GG verstoßend ansieht und entspr. Art.123GG als nicht mehr geltendes Recht bezeichnet. Nicht ganz so konsequent, aber im Ergebnis ähnlich Weber, Urheberrecht und Verfassung, Berlin/Frankfurt/M, 1961.
  - 5) Zur Vereinbarkeit mit der RBÜ s. Troller, Intern. Beziehungen in den Ref.E. Berlin/Frankfurt/M, 1955; auch Bappert-Wagner, Internat. Urheberrecht s.114
  - 6) MinE Begrd. s.51ff; RegV Begrd. s.68ff. Vgl. aber auch die allgem. Freiheit der Wiedergabe in § 49 MinE und ./.



worin wiederum etwas vom wahren Grund des § 27 durchklingt: echte Volksmusik kann mit anderen Werken nicht über einen Kamm geschoren werden, weil der Einfluß der Natur solcher Musik dem vollkommenen Werkschutz widerspricht. Die Streitfrage, ob Lizenz oder völliges Gleichstellen mit anderen Werken, ist noch nicht entschieden. Für die Arbeit genügt es jedoch, darauf hinzuweisen, daß das Gesetz noch mit einem Teil der Lehre und auch mit zahlreichen ausländischen Rechten<sup>8)</sup> auf dem Standpunkt steht, daß der Schutz der Volksmusik im weitesten Sinne anders aussehen müsse als der Schutz der übrigen Werke.

## § 2 Das Problem:

I Es stellt sich nun die Frage, wie ein solcher Schutz beschaffen sein könnte. Wir haben oben gesagt, daß es nicht angeht, den Zweiflern am Werkbegriff zu folgen und aus bestimmten Gründen manche Gebilde als Werke im Sinne des LUG und manche nicht als Werke im Sinne des LUG zu bezeichnen. Wir haben vielmehr als Ausweg aus der Elster'schen Enge vorgeschlagen, am normativen Werkbegriff, wie ihn die herrschende Lehre entwickelt hat, nicht zu rütteln, dafür aber die Folgen der Entstehung eines Werkes, also dessen gesetzlichen Schutz, nach dem Charakter, der Bestimmung des Werkes und seinem Urheberbild auszugestalten. Lösungen für den Urheberschutz solcher Werke, die vom üblichen Werk des Urheberrechts abweichen, kann man einmal finden, indem man die Gedanken, die dem Urheberrecht zugrundeliegen, analysiert und sich die Frage stellt,

---

.. § 53 RegV.

7) Hubmann RdsG s. 135

8) Eine Ausnahme vom Ausschließlichkeitsrecht des Autors und Komponisten gegenüber Volksfesten kennen beispielsweise die Gesetze von Österreich, Bolivien, Brasilien, Bulgarien, Canada, Chile, Dänemark, Finnland, Griechenland, Mexiko, Nicaragua, Norwegen, Salvador, Spanien, Schweden, Türkei, UdSSR, Uruguay, wenn auch nur zum Teil in einer Weise, die die Voraussetzungen der Wiedergabefreiheit normativ umschreibt, ohne den Ausdruck 'Volksfest' u.a. zu gebrauchen. Solche Umschreibungen sind etwa 'kein Eintritt', 'kein Gewinn'. (vgl. auch § 49 MinE und § 53 RegV). Dagegen lehnen die Gesetze von Frankreich, Guatemala, Monaco, der Niederlande und Portugal freie Wiedergabe bei 'Volksfesten' ab. Ausnahmen für religiöse Prozessionen machen aber Guatemala und Monaco. (vgl. "popular fêtes" in World Copyright)

ob sie den Einfluß der Natur eines Werkes auf den Schutzzumfang berücksichtigen.

Zum anderen kann man fragen, ob das Gesetz den Willensäußerungen des Urhebers, seien sie ausdrücklich oder stillschweigend, einen Einfluß auf den Schutzzumfang des Werkes einräumt.

- II Nun ist zwar das Volkslied, wenn man es flüchtig betrachtet, von einem anderen Lied nicht zu unterscheiden. Es erfüllt die Voraussetzungen des Werkcharakters wie ein anderes Lied oder ein anderer Text. Der Unterschied liegt im Wesen verborgen.

Einmal zeigte sich ein Bild des Urhebers, wie es übliche Werke nicht mehr kennen, ein Bild, das den Urheber nicht als den autonomen, selbstschöpferischen, individuellen Menschen vorstellt, ein Bild, das vielmehr einen Urheber zeigt, der innerhalb der Grenzen der inneren und äußeren Kollektivität mit ihren Erscheinungen formen mußte.

Weiter gehörte das Volkslied zum Rest der mündlich überlieferten Kultur, die einmal zusammen mit der handschriftlichen die ganze Überlieferung beherrscht hatte. Es tritt damit in eine Reihe mit dem Märchen, der Sage, der Anekdote, dem Witz und der instrumentalen Volksmusik. Es erleidet daher auch alle jene Veränderungen, die eine mündlich überlieferte Kultur mit sich bringt: Verschlechtern, Verbessern, Verändern und Neufassen. Sein Schicksal hört nicht auf, wenn es den Urheber verlassen hat. Es beginnt erst in diesem Augenblick. Es hat keine festgelegte Form wie das 'starre' Werk. Es gibt keinen korrigierenden Maßstab. Es geht so und es geht auch so: jede mögliche Form ist das Volkslied selbst. Ein Recht, das ein Werk konserviert, wird ihm kaum gerecht.

Schließlich unterscheidet sich das Volkslied von dem gedruckten üblichen 'künstlerischen' Werk durch seinen grundschriftigen Charakter. Dieser grundschriftige Gehalt beeinflusst sehr stark die Frage nach dem 'poetischen Eigentum':

Nicolai Hartmann hatte gesagt, daß der ablösbare Gehalt eines Werkes jedem anderen im Maße des Wertvernehmens noetisches Eigentum verschaffe. Auf das Erlangen von noetischem Eigentum ist jedes Geisteswerk ausgerichtet: ein

bestimmungsgemäßer Gebrauch liegt darin. Die Tatsache, daß viele andere von diesem bestimmungsgemäßen Gebrauch profitieren, daß das Werk also Anklang gefunden hat und beliebt geworden ist, kann den Werkschutz nicht schmälern. Durch Popularisierung entsteht kein Gemeingut.<sup>1)</sup>

Aber: das Volkslied erlaubt, ja gebietet, daß der einzelne Mensch mehr als noetisches Eigentum daran ergreift. Sein grundsichtiger Gehalt spricht die Grundsicht jedes Menschen an und bestimmt ihn, das Lied nicht nur zu singen, sondern im Singen sich zu- oder anzueignen, es nicht nur zu 'begreifen' sondern zu 'ergreifen'. So wird das Lied zum Eigengut des Volkes. Das Volk betrachtet die Lieder als ihm gehörig. John Meier spricht ja davon, das Kennzeichen des Volksliedes sei das Verleugnen jeglicher Individualrechte am Lied. Man kann das zwar etwas anzweifeln, wenn man sich die Berichte über manche Eingeborenenstämme oder Alpendörfer und ihr Verhältnis zu den Urhebern 'ihrer' Lieder zurückruft. Jedenfalls aber will John Meier etwas richtiges ausdrücken: wenn das Volk auch nicht gerade die volle Herrschaft über das Lied angetreten hat, so besitzt es doch vom Augenblick an, wo das Lied den Urheber verläßt, eine Mitherrschaft.

Als Folge dieser Mitherrschaft und nicht nur aus Gründen der mündlichen Überlieferung und Fortpflanzung singt der Sänger das Lied um. Er wird vollständig eins mit dem Lied, das er singt. Er identifiziert sich mit ihm, indem er es im Reproduzieren produziert. Er wird sich gar nicht bewußt, daß das Lied eigentlich von einem Fremden herrührt. Er sieht nur die Identität des Liedes mit der Grundsicht des Volkes, also auch mit seiner eigenen Grundsicht. Er nimmt es als Ausdruck seiner eigenen Seele.

Kunstlied und Schlager sind kein solches Eigengut der Grundsichten. Nicht nur, daß ihnen der Grundsichtencharakter fehle; der Sänger identifiziert sich mit dem

1) Hubmann UR s. 36; Pnzger s. 197; Goldbaum UR 1.A. Bem. 5 zu § 1; Hillig-Greuner I s. 100; II s. 53f; Goldbaum 3. A. s. 44; Daude s. 36. Das klingt auch in BGH GRUR 1959 s.197ff(198) "Verkehrskinderlied" an. Vgl. aber auch Daude s. 42 (Refrain).A.A. M.u.W. 1918 s. 84 "Ge-flügelte Worte".

Urheber des Kunstliedes keineswegs. Er 'erzählt' es vielmehr und nimmt allenfalls an den Wünschen und Gedanken des anderen teil, er leidet höchstens 'mit' und freut sich höchstens 'mit'. Der Schlager trägt den Sänger in die Sphäre des Wollens und Wünschens hinüber, von der der Sänger glaubt, sie sei wahr. Was er aber für wahr hält, ist höchstens Illusion. Eine Illusion, mit der man sich zu identifizieren vermag, bietet das Volkslied aber nicht. Denn wer es singt, ist niemandem verpflichtet, auch nicht dem Illusionisten. Er ist nur sich selbst verpflichtet. In diesem Sinn ist das Volkslied Eigengut. Und in diesem Sinne ist das Singen eines Volksliedes bestimmungsgemäßes Aneignen und bestimmungsgemäßer Gebrauch. Dieser bestimmungsgemäße Gebrauch duldet kein Abseitsstehen. Das Volkslied gleicht hier der Nationalhymne. Auch bei ihr wird der Abseitsstehende nicht als unmusikalisches, sondern als Außenstehender betrachtet. Daran vermag auch die Tatsache nichts zu ändern, daß die Nationalhymne vom Staat manifestiert zu werden pflegt. Denn es wird sich immer nur eine solche Hymne durchsetzen, die die Eigenart der Sänger in ihrer 'nationalen' Schicht so vollkommen erfaßt, daß sich bei den Nachkommen des ersten Sängers das Verhältnis von Ursache und Wirkung umdreht und das Singen der Hymne erst die Gedanken und Erregungen zu stimulieren imstande ist, die die Vorfahren als Voraussetzung des Singens, nicht als dessen Folge betrachtet haben. Ob die Nationalhymne auch im Werkschutz damit eine dem Volkslied entsprechende Stellung einnimmt, ist damit noch nicht entschieden.<sup>1)</sup>

Die Lieder sprechen den Sänger als Ausdruck eigenen Wesens an. Sie befähigen ihn, das Lied als "Mit-Sein" auszugestalten und nicht als "Schein-Sein" nachzuahmen. Ihr bestimmungsgemäßer Gebrauch liegt nicht mehr im bloßen Begreifen und Reproduzieren. Der bestimmungsgemäße Gebrauche befiehlt dem Sänger vielmehr, die Lieder zu ergreifen und im Reproduzieren zu produzieren.<sup>2)</sup>

1) vgl. darüber unten Seite 281

2) Das wird bei den Gerüststrophen sehr deutlich. Es gilt darüber hinaus bei allen Volksliedern.

III Wir wollen die Frage nach dem Umfang des Werkschutzes solcher Lieder, die der mündlich überlieferten Kultur angehören, dem Bild des Urhebers, wie es der Gesetzgeber gezeichnet hat, nicht entsprechen, und die jedem Einzelnen und damit auch der Allgemeinheit als der Summe der einzelnen mehr als noetisches Eigentum geben, dadurch beantworten, indem wir in einem ersten Lösungsversuch die allgemeinen Faktoren des Urheberrechts und die damit zusammenhängende Natur der Sache und ihrem Einfluß auf den Schutzzumfang, in einem zweiten Lösungsversuch die besonderen, vom Willen des Urhebers abhängigen Faktoren untersuchen. Als Ergebnis des ersten Lösungsversuches könnte ein positive Norm stehen, die den Schutzzumfang beim Volkslied regelt. Als Ergebnis des zweiten Lösungsversuches können ungeschriebene Regeln erscheinen, die ohne positive Normen den Schutz des Volksliedes begrenzen.

§ 3 Erster Lösungsversuch: Einführung einer positiven Norm:

Die Einführung einer positiven, den Schutzzumfang regelnden Norm läßt sich dann vorschlagen, wenn das Gesetz selbst gewissen allgemeinen Faktoren, dem Verhältnis Einzelner/Allgemeinheit oder der Natur der Sache, Einfluß auf den Schutzzumfang der Werke gibt und diesen Einfluß durch vorhandene positive Normen bestätigt.

I Analyse allgemeiner Faktoren, die vom Willen des Urhebers unabhängig sind und den Werkschutz beeinflussen:

A) Das Verhältnis zwischen der Rechtsmacht des Einzelnen und derjenigen der Allgemeinheit im Urheberrecht:

Man könnte daran denken, daß die Rechte des Urhebers, der ein Volkslied geschaffen hat, gegenüber den Rechten der Allgemeinheit, die das Lied als Eigentum aufgenommen hat, zurücktreten müssen.

Ein solches Ergebnis könnte sich rechtfertigen, wenn unser Urheberrecht den Faktoren, die von der Rechtsmacht der Allgemeinheit ausgehen, den Vorrang vor den Faktoren, die vom Einzelnen her kommen, einräumt.



## 1. Allgemeine Grundsätze:

Man darf sagen, daß das Verhältnis zwischen Einzelem und Allgemeinheit die ganze auf das Diesseitige bezogene Ordnung bestimmt.

Positive Formulierungen des Verhältnisses Einzelner / Allgemeinheit reichen vom aufklärerisch-liberalistischen "laissez faire, laissez aller" bis zum totalitären "Gemeinnutz geht vor Eigennutz".<sup>1)</sup> Weder das erste noch das letzte Prinzip können indes bestehen. Die Herauslösung der Persönlichkeit aus der Gemeinschaft und umgekehrt ist die Folge einer normwidrigen Stellung. Die realen Seinsbeziehungen wären aufgelöst, sagt Paul Tillich,<sup>2)</sup> sollten jene Prinzipien Geltung beanspruchen. Die Naturordnung setzt als Möglichkeit zum Übergang in die übernatürliche Ordnung sowohl den Einzelnen, die Persönlichkeit, wie die Allgemeinheit, die Gemeinschaft voraus. Und Eberhard Welty gesteht dem 'Gesetz des Einzigseins' Gleichrang mit dem 'Gesetz der Sozialanlage der Persönlichkeit' zu.<sup>3)</sup> Individualität, Selbstbestimmbarkeit, Selbstzugehörigkeit sind für ihn Beweise der ersteren, Inanspruchnahme der Mitmenschen zur Deckung seiner Not, seiner Bedürfnisse, die dem Menschen geschenkte Sprache und der auf gegenseitiger Beeinflussung beruhende Aufstieg im geistig-sittlichen Leben, ohne den das von Gott gesetzte Ziel niemand erreichen kann, sind Beweise für das Gesetz der Sozialanlage.

Kraft seiner Individualität besitzt der Mensch das Recht, sich selbst als Einzelmensch zu vervollkommen. Kraft seiner Sozialanlage kann er sich nicht als Selbstzweck

- 1) Es ist in dieser Formulierung wohl Produkt des Nationalsozialismus. Vgl. Parteiprogramm der NSDAP v. 24.2.1920. Büchmann 'Geflügelte Worte' 23.A.(1907) bringt den Satz noch nicht, dagegen Büchmann 28.A.(1937) s.648. Der wohl einzige ältere Beleg ist das Lied der Hanse von 1618 (Johann Dormann):

Deswegen last euch lehren  
.. daß bey Arm und Reichen  
Privatgesuch und Geld  
Dem gemeinen Nutz muß weichen  
Wanns sol sein recht bestellt.

- (zit. nach Spruchwörterammlung von Fr.Frhr.v.Lipperheide, Berlin 1907,s.280)  
2) "Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden" (1923) in: Ges.Werke hrsg. von R.Albrecht, Bd.1, "Frühe Hauptwerke" Stgt.1959, s.111ff (265f).  
3) Welty s.58ff, 130ff.

vervollkommen, sondern nur in der Weise, wie es der allgemeinen Natur des Menschen entspricht. Gemeinschaft und Einzelner stehen somit nicht in kontradiktatorischen Widerspruch zueinander, wie es die beiden extremen Ansichten wahr haben wollen. Sie stehen vielmehr in einer seinsbestimmenden Ordnung. Welty spricht von der Individualität als sozialer Potentialität. Diese Ordnung ergibt sich aus der Zusammenschau der naturgegebenen Gesetze, Funktionen und dem vorgegebenem Ziel.<sup>1)</sup> Wenn die Sozialfunktion der Persönlichkeit darin besteht, alle sozialen Potenzen in freiem Willen zu aktuieren, diese geistig-personalen Werte in die Gemeinschaft hineinzutragen, die der anderen entgegenzunehmen und zu verarbeiten und dabei sich der Gemeinschaft gegenüber selbst zu behaupten, so besteht die Gemeinschaft ebenfalls nicht um ihrer selbst willen, sondern sie vervollkommenet ihrerseits wiederum den Einzelnen. Wann und wie die Gemeinschaft diese Aufgaben - kurz Gemeinwohl genannt - erreichen soll, läßt sich indes nicht willkürlich bestimmen, weil die Gemeinschaft wiederum Teil der von Gott gegebenen Ordnung ist und somit dem ebenfalls von Gott gegebenen Sittengesetz unterliegt.

Dem ontischen Vorrang der Person vor der Gemeinschaft entspricht nun zwar der ethische Vorrang der Gemeinschaft.<sup>2)</sup> Der daraus gefolgerte Satz 'Gemeinnutz geht vor Eigennutz' ist aber nur eine der geläufigen, doch bedenklichen Halbwahrheiten, die Verbrechern grauenhaften Unfug eingeben können. Denn nicht das Gemeinwohl ist selbst Ethos und hat deshalb den Vorrang, sondern es hat ihn nur dann, wenn es mit dem Sittengesetz in Einklang steht. Ein Gesetz, das immer auf dem Gemeinwohl basieren muß, ist nur dann gültig, wenn es dem Sittengesetz, der sozialen Gerechtigkeit, der naturrechtlichen Ordnung entspricht. Eine "Preisgabe" des Individuellen<sup>3)</sup> der Persönlichkeit kann aber niemals der Naturordnung entsprechen, niemals sozialgerecht sein, da, wie oben gesagt, das Individuelle ebenfalls der von Gott gesetzten Naturordnung angehört. Dagegen ist seine

1) dazu Tillich "Masse und Geist" in Gesamm.Werke hrsg.v. R.Albrecht Bd. 2 'Christentum und soziale Gestaltung' Stgt. 1962 s. 35ff(49ff).

2) vgl. dazu scharf Tillich aaO Anm.2 auf Seite 189

3) Welty s. 256ff.

"Hingabe"<sup>1)</sup> der Naturordnung angenehm, da die Individualität eben auf die Gemeinschaft hin ausgerichtet ist. Die Freiheit der Persönlichkeit von der Gemeinschaft ist immer Freiheit für die Gemeinschaft.<sup>2)</sup>

Das Verhältnis des Privatwohles zum Gemeinwohl trägt folglich den Charakter zielhafter Bezogenheit, nicht seinshafter Unterlegenheit; es ist letzterem zu- aber nicht untergeordnet. Privatwohl und Gemeinwohl, Einzeler und Allgemeinheit stehen in ergänzendem Wechselverhältnis zueinander. Das Eigenwohl ist wesentlich vom Gemeinwohl verschieden und besitzt von sich aus schon Eigenwert. Das Gemeinwohl kann diesem Eigenwohl nur vorgehen, wenn es die ihm innewohnende Bindung an das Sittengesetz beachtet.<sup>3)</sup> Darin zeigt sich die Unmöglichkeit, die Elemente auseinanderzureißen oder eins ins andere aufzulösen.<sup>4)</sup>

## 2. Grundsätze im Urheberrecht:

Das Urheberrecht enthält Grundelemente des Privatwohles und Grundelemente des Gemeinwohles. Ausdruck hierfür ist das auf der einen Seite sanktionierte Recht des Urhebers an dem von ihm geschaffenen Werk, auf der anderen Seite dagegen das Erlöschen dieses Rechtes nach Ende der Schutzdauer zugunsten des Gemeinwohles.

- a) Auf der Seite des Privatwohles sind anzuführen die Interessen des Urhebers, nach dem geistigen Wert des Wahren, Schönen, Guten zu streben, seine Persönlichkeit auszubilden und zu verwirklichen, wie auch materielle Güter zu erlangen. Ausdruck finden diese Interessen in der materiellen und ideellen Seite des Urheberrechts.

---

1) Welty s.256

2) Tillich a.a.O. Anm. 2 auf s.189

3) Welty s.44; Runge s.27

4) Tillich a.a.O. Anm. 2 auf s.189

Schützt die ideelle Seite das geistige Band zwischen dem Schöpfer und seinem Werk, so die materielle Seite seine kommerzielle Verwertbarkeit. Beide Seiten enthalten Ausschließlichkeitsrechte: niemand darf sich als geistiger Urheber eines fremden Werkes deklarieren, niemand darf sich ein Nutzungsrecht über ein fremdes Werk anmaßen.

- b) Auf der Seite des Gemeinwohles ist vor allem anzuführen die Tatsache, daß der Urheber niemandem verbieten kann, seine Werke zu ergreifen, um sie zu begreifen. Das hängt mit dem von den Werkgebilden ablösbaren geistigen Gehalt zusammen. Dieses Grundphänomen des objektiven Geistes ist das eigentlich Besondere und alle Schwierigkeiten im Urheberrecht aufwerfende Problem. Jedem Dritten fällt ja im Maße des Wertvernehmens noetisches Eigentum zu. Weil aber jedermann diesen Erfolg erzielen kann, steht nicht dieser Einzelne, wie etwa im bürgerlichen Recht, sondern die aus vielen Einzelnen zusammengesetzte Allgemeinheit, die ohne Schwierigkeiten noetisches Eigentum erwerben kann, dem Urheber im Urheberrecht gegenüber. Die Allgemeinheit strebt also danach, den geistigen Gehalt der Werke, die ein Urheber geschaffen hat, abzulösen und selbst noetisches Eigentum daran zu begründen.

Die Gründe für dieses Interesse des Gemeinwohles am Werk sind vielfältig: Jeder Einzelne in der Gemeinschaft hat ein Recht darauf, daß er die eigene Persönlichkeit durch fremde Gedanken bereichere und fortbilde. Verschiedene Gruppen in der Allgemeinheit haben ein besonderes Interesse: die Industrie, das Gewerbe und die Werkmittler ein Interesse an der wirtschaftlichen Verwertung geistiger Güter; Kunst und Wissenschaft sind für ihren Aufstieg auf die Schöpfungen des Einzelnen angewiesen.<sup>1)</sup> Die Allgemeinheit in ihrer Gesamtheit hat ein Interesse an religiöser Erbauung, an der Erziehung der Jugend, an schneller und umfassender Information, an kultureller Betätigung und Unterhaltung.<sup>2)</sup> Sie hat ein Interesse an der Entwicklung der nationalen

---

1) Hubmann UR s. 41

2) Hubmann RdsG s. 58

und internationalen Wirtschaftskraft, des Staatsbewußtseins, an der militärischen und sittlichen Verteidigung.<sup>1)</sup>

Diese Interessen finden zwar ihren Ausdruck nur vereinzelt in der positiven Norm, so etwa in der begrenzten Schutzdauer, in den verschiedenen Beschränkungen des Urheberrechts und in Lizenzen. Doch sie stehen im Hintergrund der Normen und bestimmen deren Auslegung.

- c) Es gibt auch im Urheberrecht 2 Möglichkeiten, das positive Recht von der Theorie her zu begründen und auszu-legen. Die eine geht vom Einzelnen aus und begründet von ihm her die Rechte der Allgemeinheit als einschränkende und einschränkend auszulegende Ausnahmen; die andere geht den umgekehrten Weg. Die Grenzen sind durch aus nicht klar und zum Teil auch bei den einzelnen Ansichten verwischt. So spricht etwa Hubmann den Satz 'Gemeinnutz geht vor Eigennutz' aus<sup>2)</sup>, obwohl er seiner Arbeit die Theorie vom sog. geistigen Eigentum zugrundelegt.

Um zu sehen, ob eine der beiden Ansichten für die Lösung unseres Problems beitragen kann, müssen erst beide kurz skizziert werden.

Die erste Ansicht, die von der Allgemeinheit her kommt, ist teils den Anfängen der Privilegienpraxis, als sie sich noch nicht in eine systematische Rechtsübung verwandelt hatte<sup>3)</sup>, teils der Meinung verpflichtet, daß alles Wissen und Können von Gott herkomme, dem Einzelnen also niemals zugeordnet werden könne. Anders ausgedrückt: das Urheberrecht sei sozial bestimmt und somit von der Allgemeinheit zu interpretieren. Hierher gehört den Grundzügen nach auch die Lehre vom Urheberrecht als 'sozial gebundenem Recht'<sup>4)</sup>, auf die sich auch Ulmer gelegentlich beruft.<sup>5)</sup>

1) de Sanctis Ufita 7 (1934) s. 236ff

2) Hubmann RdsG s. 57

3) vgl. dazu Pohlmann Geschichtsbild s. 1ff.

4) Kopsch in "Archiv für Filmrecht" 1928 s. 261

5) Ulmer UR s. 5f. Vgl. zu dieser Frage vor allem Hubmann R.E. s. 26ff und Roeber Ufita 21. 166ff(168). Auch der RefE hat sich allzusehr auf sie bezogen. (vgl. Hubmann Ufita 19, s. 58ff und Reinhardt s. 15). Der MinE hat sich wieder etwas von ihr entfernt. (Vgl. Begrdr. s. 23f.)



Die Vertreter der zweiten Ansicht gehen von der Theorie des geistigen Eigentums aus.<sup>1)</sup> Im Vergleich des geistigen Eigentums mit dem Sacheigentum sehen sie mit Ausnahme von Troller<sup>2)</sup> das Fruchtbare ihrer Idee, kommen aber in Schwierigkeiten mit dem Ausschließlichkeitscharakter des Sacheigentums,<sup>3)</sup> das mit dem noetischen Eigentum, das jeder Dritte am Werk erwerben kann, schwer in Einklang zu bringen ist. Auch ergeben sich Unstimmigkeiten mit der theoretisch unbegrenzten Dauer des geistigen Eigentums.<sup>4)</sup> Hubmann zieht allerdings die Parallele rücksichtslos durch und fordert jedenfalls für die sog. ideellen Rechte des Urhebers den Wegfall der zeitlichen Begrenzung.<sup>5)</sup>

Ließe sich aus der Tatsache, daß das Volk die Volkslieder bestimmungsgemäß ergreift und singt, allenfalls noch bei der ersten Theorie eine Beeinträchtigung des Schutzes aus der Sozialgebundenheit herauslesen,<sup>6)</sup> so scheint die Theorie des geistigen Eigentums ein gleiches Ergebnis schon auf den ersten Blick überhaupt nicht zuzulassen.

Beide Theorien sind aber wohl überspitzt formuliert und allenfalls dafür geeignet, die Gegenpole, nicht aber den Gegenstand des Urheberrechts selbst, zu beleuchten. Sie gleichen fast genau den beiden volkskundlichen Theorien, deren eine dem schöpfenden Volk alles und dem Einzelnen nichts, und deren andere dem Einzelnen alles und dem Volk nichts zutraut. Schon diese Gleichheit macht sie verdächtig. Denn auch die volkskundlichen Ansichten fanden wir als zu extrem gezeichnet. Die Schlagworte "Hier geistiges Eigentum" und "Hier sozial gebundenes Recht" eignen sich kaum für eine wissenschaftliche Definition, weil sie sich gegenseitig aus dem Sattel zu heben imstande sind. Wer läßt sich nicht überzeu-

- 1) vor allem Hubmann RdsG und UR; Lehmann/Ermecke/Overrath/Richartz 'Urheberrechtsreform - ein Gebot der Gerechtigkeit' 1954; Hauffe s.1ff.
- 2) Troller Imm. I s.89ff (99)
- 3) Vgl. Wolff-Raiser, Sachenrecht 10.A. s.177; Ulmer UR s.93; Reinhardt UR u.GG s.39ff; Roeber, Urheberrecht oder Geistiges Eigentum, Baden-Baden 1956, s.26ff
- 4) Vgl. dazu Troller Ufita 21, 216ff (223f); Hubmann Ufita 23, 271; deBoor Ufita 21, 129; Roeber Ufita 21, 150.
- 5) Hubmann UR s.52ff. Vgl. darüber unten s.324
- 6) Vgl. aber die mutigen Entscheidungen RG GRUR 1935, 255 und RG GRUR 1937, 73, die dem Grundsatz 'Gemeinnutz geht vor Eigennutz' standhaft entgegengetreten sind.

gen, wenn etwa die entgeltlose Aufführung von Werken bei Wohltätigkeitsveranstaltungen mit dem Hinweis auf das "sozial gebundene Urheberrecht" verfochten wird? Und wer spricht noch von entgeltloser Veranstaltung, wenn die andere Seite das Schlagwort vom "geistigen Eigentum" ins Feld führt?

An dem oben dargelegten allgemeinen Verhältnis zwischen Allgemeinheit und Einzelem gemessen, können beide Ansichten nicht bestehen. Denn dort hatte sich ein selbständiger Eigenwert des Privatwohles und eine wesenhafte, ergänzende Zuordnung des Einzelwohles auf das Gemeinwohl ergeben, sofern dies im Einzelfall dem Sittengesetz, der sozialen Gerechtigkeit entspricht. Das bedeutet im Urheberrecht: Das Werk hat für den Einzelnen selbständigen Eigenwert. Er hat es aber nicht für sich allein geschaffen. Es ist dem Gemeinwohl zugeordnet. Man verwechsle diese 'Zuordnung' oder 'Hingabe' nicht mit 'Preisgabe'. Letztere könnte nur ein Gemeinwohl fordern, das nicht dem Sittengesetz unterliegt.

Wie sieht aber nun die Zuordnung aus? das Urheberrecht kann sehr wohl als Recht mit zwei Seiten gelten: auf der einen Seite Privatwohl, bestimmt vom Schlagwort 'geistiges Eigentum'; auf der anderen Seite Gemeinwohl, bestimmt vom Schlagwort 'soziale Bindung'. Wie aber die eine Seite einer Münze nicht für sich allein gelten kann, sondern fest an ihre Unterseite geschmiedet ist, so ist das Privatwohl fest an das Gemeinwohl gekettet und umgekehrt. Eine Interpretation von einer Seite aus muß unvollkommen sein.<sup>1)</sup> Auch das einzelne Problem läßt sich nicht von einer Seite aus betrachten. Es muß aus der Gesamtschau beider Seiten zu lösen sein.

Bei einer solchen Betrachtung wird es zweifelhaft, ob man überhaupt noch von sich widerstreitenden Interessen des

---

1) Das Urheberrecht gleicht auch von dieser Seite her dem Bild, das die monistische Theorie entwickelt hat, Wie ideelle und materielle Interessen nur zwei verschiedene Seiten einer unzertrennbaren einzigen Sache sind, so scheint es auch hier zu sein. Man sollte die 'dualistischen' Schlagworte 'geistiges Eigentum' und 'soziale Bindung' aufgeben und nur mehr vom schlichten 'Urheberrecht' reden. (Vgl.dazu auch deBoor Ufita 21,129ff(130). Auch das Bild der Frühgeschichte des Urheberrechts, das Pohlmann gereinigt hat, zwingt zu ähnlichen Folgerungen.

Einzelnen und der Allgemeinheit reden kann. Denn diese Interessen sind ja jeweils nur Ausdruck einer gemeinsamen gegenseitigen Zuordnung, nicht einer Kollision. In der Tat sind nun auch viele Interessen zwischen Urheber und Allgemeinheit identisch, einfach weil das Grundinteresse gleich ist: beide haben ein gemeinsames Interesse an der Schöpfung neuer Werke. Würde die Allgemeinheit die Bindung an das Sittengesetz außer acht lassen und den Einzelnen zwingen, seine Werke dem Gemeinwohl preiszugeben, so würde die Quelle des Einzelnen rasch versiegen und der Allgemeinheit wie dem Einzelnen entstünde Schaden. Und würde sich der Einzelne auf sein ebenfalls dem Sittengesetz widersprechendes 'geistiges Eigentum' zurückziehen und die Zuordnung seiner Werke gegenüber dem Gemeinwohl leugnen, erlitt er selbst letzten Endes den gleichen Schaden wie die Allgemeinheit. Denn er ist für die Fortbildung seiner Persönlichkeit auf die Allgemeinheit angewiesen, die, wenn der in ihr lebende objektive Geist versiegt, nicht mehr imstande wäre, den Einzelnen und seine Werke auf ihren Schultern zu tragen und zu Neuschöpfung und neuem Aufstieg anzuhalten.

Die Interessen des Einzelnen und der Allgemeinheit ergänzen sich.<sup>1)</sup> Das wird an einem Einzelproblem, wie es der BGH im Tonbandstreit zu entscheiden hatte, sehr deutlich.<sup>2)</sup>

- 1) Vgl. auch Boehmer, Grundlagen der bürgerlichen Rechtsordnung, 2. Buch, 1. Abt. Tübingen 1951, S. 204: Alle berechtigten Individualinteressen sind mittelbar auch Gemeinschaftsinteressen.
- 2) BGHZ 17, 266ff. Der BGH hat dort auf die fehlende Einnahmequelle, auf das fehlende "do ut des" hingewiesen, wenn die Allgemeinheit mit Mitteln moderner Aufnahmetechnik sich werkgetreue Abbilder verschaffen kann, ohne den Urheber auch nur im geringsten zu entschädigen. Dieser Ausfall an materiellen Gütern, den die Allgemeinheit, unter der Flagge ihres 'Interesses' fahrend, dem Schöpfer verursacht, verstößt gegen das Sittengesetz, weil die Gemeinschaft nicht das Recht hat, dem Einzelnen sozial ungerechtfertigten Schaden aufzuerlegen. Das verbietet positiv-rechtlich wohl auch Art. 14 GG, der nach einhelliger Auffassung nicht nur das Sacheigentum, sondern alle vermögenswerten Rechte schützt. (BGHZ 6, 270; BVerfGE 1, 277; ausdr. Art. 31 II saarl. Verf.; Hubmann G.E. S. 3; vgl. auch Wolff in Festgabe für Kahl, 1923, S. 3ff. Vgl. zur Urheberrechtl. Seite der Sache Reinhardt UR und GG S. 45 Anm. 47 und S. 47ff; Weber, Urheberrecht u. Verfassung, Berlin/Frankfurt. 1961; de Boor Ufita 20, S. 136f. Abw. Roeber Ufita 21, 150, 190; Troller Imm. I S. 102). Die Allgemeinheit träge mit einer solchen Maßnahme die Schöpferkraft des Einzelnen, die darauf beruht, daß er, wie Beauchmarchais sagt, um seine Werke zu schaffen, 365mal im Jahr speisen muß. (zit. n. Hubmann RdsG S. 60f). Ohne Schöpferkraft aber gibt es kein Werk, und ohne

Als Ergebnis erhalten wir das einheitliche 'Urheberrecht', das wir nicht als 'geistiges Eigentum' bezeichnen wollen, weil darin das ausgewogene Verhältnis Allgemeinheit/Einzeln zugunsten des Urhebers verfälscht werden könnte.<sup>1)</sup> Das 'Urheberrecht' gibt weder dem 'Eigentum' des Einzelnen, noch dem 'Nutzen' der Allgemeinheit das Übergewicht. Es vereint sowohl das selbständige Einzelinteresse wie das Allgemeininteresse und ordnet die verschiedenen Interessen einander 'zu', aber nicht 'unter'.<sup>2)</sup> Es ist also niemals zulässig, daß das Allgemeininteresse dem Einzelinteresse Schaden zufügt. Wo es urheberrechtlich geschützte Werke in Anspruch nimmt, hat es den Urheber zu entschädigen.<sup>3)</sup>

Für einen Verlust der Rechte eines Urhebers, der ein Lied geschaffen hat, das sich das Volk angeeignet hat, haben wir wenig, allenfalls Hinweise auf eine mögliche 'Lizenz'<sup>4)</sup> gewonnen. Denn es gibt ja kein Hinabrücken der Einzelrechte durch das 'Herrenrecht' des singenden Volkes.

Vielleicht läßt sich aus der folgenden Erörterung der Art einzelner Werke und Werkgruppen und deren Einfluß auf den Umfang des Schutzes, den ein Werk genießt, ein anderes Ergebnis herleiten. Das wird dann gelingen, wenn sich zeigen läßt, daß das Urheberrecht die Natur, das Wesen eines Werkes weitgehend berücksichtigt.

B) Die Art eines Werkes und ihr Einfluß auf den Werkschutz:

1. Allgemeines:

Der Schutz eines Werkes hängt weitgehend von seiner Art ab.<sup>5)</sup>  
Das erkannten Jolly, Wächter und ihm folgend vor allem El-

.... Werk ist die Allgemeinheit um vieles ärmer geworden - ein deutliches Bild, wie die Urheberinteressen und die Interessen der Allgemeinheit Hand in Hand gehen.

1) Gegen das 'geistige Eigentum' vgl. noch die weiteren hier nicht genannten Argumente auf Seite 325.

2) Vgl. Hubmann RdsG s.152f; Schramm Grundlagen s.43; Reinhardt UR u.GG s.40; MinE Begrd. s.23f.

3) Vgl. RGZ 122, 66ff; 123, 312ff; 128, 113; 134, 201; 140, 239; 153, 23. Vgl. auch die Anw. von §§ 74/75 Einl. ALR in GRUR 1939, 898. BGHZ 11, 135(143); 13, 115ff. MinE Begrd. s.23f. RegV s.30.

4) Darüber siehe unten Seite 217.

5) Grenzen ergeben sich aus der Unzulässigkeit von Sonderopfern. Vgl. oben Seite 183, 194.



ster.<sup>1)</sup> Doch wir hatten gefunden, daß die Ansicht, die sie vertraten, unrichtig war, soweit sie diesen Überlegungen Eingang in den normativen Werkcharakter geschaffen hatte. Auf der anderen Seite war etwas Richtiges in ihrer Lehre. Denn auch unser positives Recht geht davon aus, daß manche Werke keinen vollkommenen Werkschutz genießen sollen.<sup>2)</sup>

## 2. Beispiele im positiven Recht:

a) Gesetze, Verordnungen, amtliche Erlasse, Urteile genießen nach § 16 LUG - § 4 MinE - § 5 RegV - keinen vollkommenen Schutz.<sup>3)</sup> Niemand wird bezweifeln, daß sie Werke im Sinne des Urheberrechts und unserer aufgestellten normativen Voraussetzungen sind. Gleichwohl würde es ihrer Natur widersprechen, wollte man sie in allen Punkten des Werkschutzes den üblichen Geisteswerken gleichstellen. Elster würde sagen, sie treten nicht wettbewerblich als literarisches Verkehrsgut auf.<sup>4)</sup> Sie sind zwar ihrer Natur nach zur Verbreitung bestimmt. Sie sind aber Manifestationen des Rechts- und Machtwillens der Gemeinschaft und nicht dessen, der sie aufgesetzt hat.<sup>5)</sup> Deshalb kann auch nicht der Gedanke, daß der Staat seine Beamten ja ohnehin bezahlt, sie also keine materielle Not zu leiden haben, bei der Einführung dieser Vorschrift mitgewirkt haben. Nicht das Gehalt des Beamten, der das Werk schafft, rechtfertigt eine 'Enteignung'. Es liegt einfach deshalb gar keine Enteignung, gar kein Sonderopfer vor, weil der Einzelne am ausgedrückten Staatswillen keine Rechte haben kann. Der Staatswille ist nicht Ausdruck seiner Persönlichkeit, und der Einzelne fixiert sich nicht selbst in diesem Staatswillen.

1) s. oben Seite 160

2) vgl. die entspr. Regeln in den einzelnen ausländ. Gesetzen: Art. 40 frz. URG; Art. 6ff Copyright Act; s. a. Art. 2 u. 9 RBÜ.

3) Vgl. Hubmann UR s. 153 und RdsG s. 140

4) Elster UR s. 20, 63ff.

5) Das engl. Recht verleiht folgerichtig der Krone das Urheberrecht über solche Werke (Art. 39 Copyright Act), und es gibt eigentlich keinen Grund, eine solche Regel als unbillig zu verdammen. Es ist nicht einzusehen, weshalb der Richter, der ein Urteil verfaßt hat, bei uns sich gegen entstellende Wiedergabe etwa im Journal zur Wehr setzen sollte. Er ist ja gar nicht angegriffen, seine Interessen sind nicht verletzt. Der Staat, in dessen Namen das Urteil ergeht, müßte dagegen vorgehen können. Dazu Gierke s. 773f. "Wäre ein Urheberrecht anerkannt, würde es dem Staat gebühren" schreibt er über das österr. Patent von 1846 (§ 18).



- b) Auch Presseberichte, Pressemitteilungen werden nicht vollkommen geschützt. (§ 18 LUG - § 46 MinE - § 49 RegV).<sup>1)</sup> An Tatsachen und Inhalten des menschlichen Lebens besteht kein Urheberrecht. Sie sind Allgemeingut.<sup>2)</sup> Hieran wird deutlich, daß diese Schutzbeschränkung auch vom Verhältnis Einzelner/Allgemeinheit her interpretiert werden könnte. Und doch spielt auch die Art des 'Werkes' hier eine Rolle. Es liegt im Wesen der Presse, mitzuteilen, aufzuklären, anzuprangern. Das trifft zwar auf eine Reihe weiterer Werke auch zu; der Unterschied folgt aber aus der verschiedenen Aufgabe. Hier kurze, schnelle und schnellwechselnde Information aus einer Vielzahl von Gebieten, dort längere, ausführliche 'Information' meist aus nur einem Gebiet, das auf längere Zeit hin aus Interesse beansprucht.
- c) Ähnliche Gedanken liegen noch einer weiteren Reihe von positiven Vorschriften zugrunde. Erwähnt seien lediglich:
- aa) freie Benutzung und Zitierfreiheit als Ausfluß der Lösung des Werkes vom Schöpfer, der die weitere Fortbildung des Einzelnen wie der Allgemeinheit nicht hindern darf.<sup>3)</sup>
  - bb) Abdrucksfreiheit der öffentlichen, politischen Reden als Ausdruck der für das Gemeinwohl eintretenden rednerischen Absicht. (§ 17 LUG; § 45 MinE; § 48 RegV).
  - cc) die sog. Freiheit des Straßenbildes, die erlaubt, daß jedermann Werke der bildenden Künste, die an öffentlichen Wegen, Straßen und Plätzen aufgestellt sind, frei abbilden darf. (§ 20 KUG; § 56 MinE; § 60 RegV). Die Grundgedanken dieser jetzt noch im KUG geregelten Vorschrift, die zahlreiche ausländische Rechte ebenfalls kennen,<sup>4)</sup> greifen nahe an unser Problem. Sie drücken das Erlöschen gewisser Rechte aus, wenn die Öffentlichkeit mit Willen des Urhebers einen 'Besitz' von dem Werk genommen hat, der über das übliche hinausgeht, werden doch solche Denkmäler als zum Stadtbild und darüber hinaus
- / .. Vgl. auch RegV Begrd. s.39f. Ulmer UR s.124 glaubt im Gegensatz zu dem hier Vorgetragenen, daß die Werke des §16 völlig frei seien.
- 1) Art.9 II, 10 I RBÜ Brüss. Fassung
  - 2) Hubmann RdsG s.140f; Allfeld 17 zu § 18
  - 3) §§ 13/19 Z.1 und 2 LUG; §§ 20/53 MinE; §§ 24/51 RegV; Art.10 II RBÜ Brüss. Fassung.
  - 4) Stichwort "Public Building, Place" in World Copyright.

als zum einzelnen Bürger gehörig betrachtet, der sie als "unser" Standbild, als "unseren Brunnen" etc. bezeichnet. Gierke spricht hier von Gemeingut.<sup>1)</sup>

Der Interessenausgleich zwischen der Allgemeinheit, die mit Willen des Urhebers das Werk in ganz anderem Umfang "ergriffen" hat als sie es etwa bei einem Werk im Museum tun kann, und dem Urheber, der das Werk in dieser Form der Öffentlichkeit "gewidmet" hat, verlangt hier zweierlei: einmal soll die Öffentlichkeit ihren Besitz ausdrücken können, zum anderen hat der Urheber das Werk ja nicht "preisgegeben". Der Ausgleich, die erhöhte Zuordnung des Werkes an die Öffentlichkeit verlangt vom Urheber eine gewisse Einschränkung seiner ausschließlichen Rechte. Der Gedanke der "Widmung" drängt sich stark in den Vordergrund.<sup>2)</sup>

d) Ausdehnung dieser Grundsätze:

Auch in der Entwicklung nicht positiver Normen spielt die Art des Werkes eine hervorragende Rolle:

aa) Unsittliche Werke: Die herrschende Lehre vertritt die Ansicht, die Einheit der Rechtsordnung verbiete, daß der Urheber für Werke, die dem § 184 StGB unterliegen, ein positives Verbreitungsrecht erhalte. Der Urheber könne hier allenfalls andere von der Verwertung ausschließen.<sup>3)</sup>

bb) Urheberrecht des Werkherrn: (§ 43 RegV Begrd. s.61f). Die herrschende Lehre steht auf dem Standpunkt, daß es wohl "Dienstserfindungen", aber wohl keine "Dienstkunstwerke" gebe. Trotzdem läßt sie zu, daß je nach vertretener Richtung entweder Benutzungsrechte, materielle Rechte oder Verwertungsbefugnisse auf den Dienstherrn übergehen können. Beim Angestellten bleibe nur das sog. Urheberpersönlichkeitsrecht zurück.

1) Gierke s.778, ebenso ein Urteil der Tübinger Fakultät vom 27.1.1859, das "die öffentlich aufgestellten Kunstwerke als geistiges Gemeingut des gesamten Publikums" ansieht. (bei Mandry s.256 Anm.1). Vgl.dazu auch Hirsch-Ballin, Ufita 23 (1957) s.1ff.

2) RegV s.76. Die Protokolle zum Frankfurter Entwurf sprachen sogar vom stillschweigenden Verzicht. (bei Mandry s.256).

3) Hubmann UR s.31; RdsG s.142ff; Ulmer UR s.116; Allfeld 46 zu § 1 und die dort angegeb.Lit. A.A. offensichtlich de Boor UR s.113. Auch hier wird deutlich, daß der normative Werkbegriff herrscht und nicht etwa zugunsten eines finalen aufgegeben werden kann, ohne daß der Schutz von Werken sich verengt.

Das Problem ist noch keineswegs gelöst, obwohl die Fälle, in denen es zutage tritt, häufig auftreten. Wieviele Anwälte, Professoren oder Institutsleiter lassen Gutachten oder Schriftsätze durch ihre Angestellten oder Assistenten anfertigen, aber in ihrem Namen an den Auftraggeber abgehen! Vor allem beim Film spielt das angeschnittene Problem eine große Rolle. Es ist heiß umstritten, ob es bei einem solchen "team-work" ein Urheberrecht des Werkherrn, also des Produzenten, geben soll<sup>1)</sup> oder ob den einzelnen Mitwirkenden Urheberrechte zustehen.<sup>2)</sup>

3. Die Analyse der Art eines Werkes und ihres Einflusses auf den Schutz, den das Urheberrecht dem Schöpfer gewährt, hat gezeigt, daß der Schutzzumfang und nicht der Werkcharakter der Ort ist, an dem die Zweifel am Werkbegriff untergebracht werden können. Alle jene Dinge, die Jolly, Wächter und Elster u. a.<sup>3)</sup> dazu geführt haben, den normativen Werkbegriff mit einem finalen Zusatz zu versehen, können beim Schutzzumfang berücksichtigt werden. Allerdings gibt es dafür zunächst wohl nur den Weg über die positive Norm. Das positive Recht, wie auch manche Regeln, die aus dem positiven Recht sich zu entwickeln im Begriffe sind, richten den Umfang des Schutzes in zahlreichen Fällen nach dem Charakter, Art und Wesen eines Werkes aus. Es kommt jetzt darauf an, das so gewonnene Ergebnis auf das Volkslied anzuwenden.

## II Ergebnis: Einführung einer positiven Norm:

- A) Wir haben gehört, daß jedermann an geistigen Gütern ein noetisches Eigentum erwerben kann und daß das Urheberrecht versuchen muß, dieser Tatsache Rechnung zu tragen. Nun besteht, wie wir weiter gesehen haben, ein grundlegender Unterschied zwischen den üblichen Geisteswerken und dem Volkslied. Dieser Unterschied lag nicht so sehr in der Frage nach dem Urheber, nach dem Werkcharakter oder etwas Ähnlichem. Er lag in der Frage nach dem noetischen Eigentum. Es macht einen Unterschied, ob ich ein Buch lese oder ein Volkslied singe. Am Buch kann ich noetisches Eigentum erwerben; am Volkslied er-

1) so § 93 RefE

2) so § 94 MinE, § 99 RegV, die nur im Zweifel dem Produzenten Nutzungsrechte einräumen.

3) vgl. auch Kohler s.162ff.

werbe ich mehr: ich identifiziere mich mit dem Charakter, mit dem Wesen, dem Inhalt des Volksliedes, weil sein Grundsichtencharakter mit dem meinen zusammenfällt, ja, ich identifiziere mich mit dem Urheber,<sup>1)</sup> ich 'begreife' das Lied nicht nur, ich 'ergreife' es. Das Lied wächst mir infolgedessen als Eigengut zu. Entweder ich singe es um oder sein Grundsichtencharakter ist schon so stark, daß ich es nicht mehr umzusingen brauche. In all diesen Fällen habe ich mehr als noetisches Eigentum gewonnen. Manche Volkskundler sagen, wie wir gehört haben,<sup>2)</sup> die Frage nach dem echten Volkslied sei die Frage nach Produktion oder Reproduktion. Das sei, soweit die Frage das Verändern des Liedes betrifft, noch bis zum 2. Hauptteil der Arbeit zurückgestellt. Die Aussage greift viel tiefer. Sie gilt auch für das nicht zersungene Volkslied. Denn sie drückt aus, daß der Volksliedsänger beim Singen sich dem kollektiven Charakter des Liedes ganz hingibt, sich ihn gleichzeitig als Ausdruck seiner eigenen Grundsicht aneignet und ihm auf diese Weise Ausdruck verleiht. Er singt das Lied immer so, als ob es von ihm stamme. Er steht tatsächlich in einem Bereich, der zwischen Reproduktion und Produktion liegt.

Ein solcher Sachverhalt ist dem Urheberrecht nicht geläufig. Es regelt nur die Rechtsverhältnisse, die aus dem Ergreifen des noetischen Eigentums an Werken durch Dritte erwachsen. Man könnte nun sagen: wenn das Urheberrecht das Ergreifen noetischen Eigentums jedem Dritten freistellt und die 'Rechte' des Urhebers insoweit beschränkt, dann muß die Beschränkung dieser 'Rechte' noch größer sein, wenn jeder Dritte mehr als noetisches Eigentum daran erwerben kann. Das Urheberrecht bejaht diese Frage positiv bei der sog. Freiheit des Straßenbildes.

Verbinden wir diesen Gedanken, der in gewissem Maße das Ergebnis der wohlausgewogenen Zuordnung des Einzelwohls auf das Allgemeinwohl widerspiegelt, noch mit der Natur des Gegenstandes, dem Werk, so gewinnt er an Durchschlagskraft. Diese Natur des Volksliedes beinhaltet zweierlei: Einmal un-

- 1) Um was es hier geht, greift weit über Troller Imm.I s.47 hinaus.
- 2) J.Meier KuVL s.16f; vgl. auch Wiora eVL s.29,63; E.Seemann "Variantenbildung im Vortrag desselben Sängers" in JbFVLf 2 (1930) s.74ff; Kodály s.83; J.Meier Volksepos s.15 "Es gibt so viele verschiedene Lieder als der Sänger singt."

terstreicht sie, was wir oben zur Frage des noetischen Eigentums gesagt haben. Die Allgemeinheit kann am Volkslied nicht nur ein solches über das noetische hinausgehende Eigentum ergreifen, das Volkslied ist diesem Ergreifen wesensmäßig zugeordnet. Es kann sein Wesen überhaupt nur erfüllen, wenn es jeder Dritte sich zueignet.<sup>1)</sup> Vom Ursprung an wohnt diese Bestimmung dem Volkslied inne. Zum anderen liegt in der Natur des Volkslieds, im wesensmäßigen Schicksal, daß es zersungen werden kann. Dieses Schicksal braucht zwar nicht jedem Volkslied zu widerfahren. Niemand kann aber voraussagen, ob es sich erfüllt. Kein Urheber kann es beim Hinausschicken seines Werkes ausschließen. Er kann es genau so wenig, wie der Urheber des öffentlich aufgestellten Kunstwerks es verhindern kann, daß irgend jemand sein Werk abbildet.

- B) Es zeigt sich nach dieser Betrachtung, daß manche Gedanken des Urheberrechts eigentlich gar nicht für das Volkslied passen. Es stammt aus einer Zeit des untergehenden Volkslieds und damit aus einer Zeit der untergehenden mündlich überlieferten Kultur.<sup>2)</sup> Wir haben gesehen, daß das Urheberrecht erst im Gefolge der Druckpressen entstanden ist, also gerade in dem Augenblick, wo sich die Blicke weiter Kreise auf das gedruckt vor ihnen Liegende, das "Werk" zu richten begonnen hatten. Wir haben weiter gesehen, daß die Wissenschaft von dieser Grundlage aus den Werkbegriff zu definieren versuchte und aus

1) "Habe ich doch von Musikfreunden beim Einsingen so manche lobenswerte Änderung der Worte aus dem Stegreif dazuerfinden hören, auf die wir früher auch wohl bei wiederholter Ansicht hätten fallen können. Sucht jeder sinnige Leser, wenn ihn eines dieser Lieder innerlich berührt, alles ihn Störende hinwegzuräumen, alles hinzuzufügen, was es in ihm bildete und anregte, so hat unser Bemühen sein höchstes Ziel erreicht und wir verschwinden unter der Menge sorgfältiger und erfindsamer Mitherausgeber des Wunderhorns." Damit schließt v. Arnim die zweite Nachschrift an den Leser im Anhang der 2.A. des Wunderhorns I s.484.

Und Goethe meint in der Rez. des Wunderhorns (dort abgedruckt s.480ff = ed.Cotta Bd.15 s.293ff(294): "Würden dann diese Lieder nach und nach in ihrem eigenen Ton- und Klangelemente von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie allmählich belebt und verherrlicht zum Volk zurück, von dem sie zum Teil gewissermaßen ausgegangen: so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt und könnte nun wieder, als geschrieben und gedruckt, verloren gehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen." Manches Liedgut aus dem Wunderhorn hat sich das Volk auf diese Weise auch angeeignet. (Vgl.Hans Helbron, Das Lied vom Grafen und der Nonne, Diss. Kiel 1936, s.37ff).

2) Kodály s.11ff



der Tatsache des Druckes praktisch zwei Schlüsse gezogen hat, die das Urheberrecht heute noch tragen: einmal, ein Werk müsse notwendig nach dem Verlassen der Druckpresse, d. h. nach dem Verlassen des Urhebers festgefügt bleiben und dürfe nicht geändert werden,<sup>1)</sup> und zum anderen, ein Werk stamme, so wie es vor dem Leser erscheine, auch von demjenigen, der sich als Verfasser bezeichne, es sei dessen geistiges Bild. Auch dieser Schluß war von der Meinung abhängig, man dürfe ein Werk nicht ändern. Denn man schloß, wenn die anderen nichts ändern dürfen oder können, so hat auch der Autor des Werkes nichts geändert, d.h. er hat nichts aus fremden Schätzen hergeholt und diese als 'sein' Werk bezeichnet.

Beide Schlüsse trafen wohl auch für die Mehrzahl des gedruckten Materials zu. Hier hatte sich ein Urheber aus seiner Geisteskraft, seiner Individualität heraus geoffenbart und ein festgefügtes Werk geschaffen, das er zur Weitergabe mit ruhigem Gewissen dem Druck anvertrauen konnte.<sup>2)</sup> Die Schlüsse trafen aber nicht die Werke, die in den Formen mündlich überlieferter Kultur lebten und den Änderungen, die diese Tradition mit sich bringt, unterliegen mußten.<sup>3)</sup>

Und es zeigte sich noch etwas: Auch dem Grundsichtencharakter entsprachen viele Gedanken des Urheberrechts nicht. Der Druck befaßte sich zunächst hauptsächlich mit Eigenständigem, Individuellem und nicht so sehr mit Schätzen aus dem Kollektivgut,<sup>4)</sup> so daß auch diese in den Werkbegriff und in das Urheberrecht nicht eingehen konnten. Das Urheberrecht spricht nirgends von solchen Werkinhalten, wie wir sie ausführlich kennengelernt haben. Das Urheberrecht berücksichtigt nirgends die Funktionen des Volksliedes, seine Verbindung mit Brauchtum, mit Mythos, mit Religion. Das Urheberrecht berücksichtigt nirgends Werke, die mit der Volksseele so tief verwurzelt sind wie das Volkslied, die ihr Leben überall dort führen, wo das Volk sich in Gemeinschaft trifft oder sich im Einzelnen wiederfindet. Das Urheberrecht be-

1) Troller Imm.I s.47 sagt z.B.: "Der Urheber kämpft dafür, daß an seinem Geisteswerk und mit ihm möglichst wenig geschieht, was seinen irgendwie gearteten Interessen zuwiderlaufen möchte. Diese Interessen wechseln, sind mannigfaltig und subjektiv. Unverändert bleibt das Werk, es ist objektiv. So kann das Recht nur an ihm Halt haben." (Vgl. auch Troller Imm.I s.50ff)

2) Hier zeigt sich sehr schön die Vorbereitung der Renaissance durch den Buchdruck, der den Einzelnen viel um-

rücksichtigt nirgends Werke, die zumindest im ersten Dasein der Sprache des Volkes gleichen, die dem Volk wesensmäßig zugeordnet sind, die jedes wichtige oder unwichtige Ereignis im Volksleben leichtfüßig besingen, die seine Arbeit, seine Feiern, sein Trauern begleiten, eine seelische Notwendigkeit, ein Ventil darstellen, die Allpräsenz besitzen. Das Urheberrecht berücksichtigt weder diese innere Kollektivität noch die äußere Kollektivität, wie sie nur die Volksdichtung zeigt, das kollektive Gut an Stilen, Manieren, an Formen und Floskeln. Und das Urheberrecht berücksichtigt nirgends, daß ein Volkslied sein eigentliches Leben erst mit dem Verlassen des Urhebers beginnt.

Nachdem wir aber gefunden haben, daß das Urheberrecht für 'Werke', deren Natur sich von den üblichen Werken unterscheidet, bestimmte Ausnahmen macht, liegt eine gesetzliche Ausnahme für das Volkslied gar nicht mehr so fern, wie sie zunächst erschienen war. Ein Blick auf die Urheberrechtsgesetze von Venezuela, Albanien, Jugoslawien und Österreich bestätigt diesen Gedanken.<sup>5)</sup>

.... fassender aus dem Gemeingefühl herausheben konnte als das beim mündlich oder handschriftlich weitergegebenen 'Werk' der Fall sein konnte.

- 3) Man darf nicht übersehen, daß die wenigsten Menschen im Volk etwa die Notenschrift lesen können, eine Melodie sich auch heute nur mündlich verbreitet. (vgl. auch Kodály s. 11ff).
- 4) Der Reichshofrat hatte ja nicht jedes 'kleine Liedlein' als schutzwürdig angesehen, (Pohlmann, Geschichtsbild s. 36), wobei allerdings der Gedanke an eine zu geringe geistige Leistung im Vordergrund gestanden haben mag. Daß jedoch auch Gedanken an Gemeingut mitgespielt haben mögen, ist nicht auszuschließen.
- 5) Art. 116 des Urhebergesetzes von Venezuela v. 1928 stellt zunächst den Werkcharakter der Volkslieder klar:

"The following shall be deemed to be oral works and, as such, shall enjoy the protection of this law ...

(6) Folksongs and stories which have not been printed."

Art. 118 bestimmt weiter:

"The works referred to in Art. 116 (6) of this Law shall belong to the public domain."

Section 3 des Urhebergesetzes von Albanien v. 1947 spricht das Urheberrecht dem Staat zu und regelt den Schutz von Volksliedern auf folgende Weise:

"All types and kinds of folk-art creations shall be protected by this Decree as if they were artistic works. The State shall own the copyright in all folk-art creations in connection with artistic or scientific elaboration. The author of an artistic or scientific work produced by using folk-art legends and creations shall enjoy a copyright in such work to a full extent."

./.

C) Aus der Überlegung:

- + die Allgemeinheit kann beim Volkslied mehr als nur das übliche noetische Eigentum gewinnen
- + das Volkslied ist für ein solches Aneignen wesensmäßig bestimmt
- + das Leben des Volksliedes beginnt erst, wenn es den Urheber verläßt

wird man schließen dürfen, daß die Rechte des Urhebers beschränkt sein müssen, soweit sie diesem Wesensbild des Volksliedes, seiner Natur also, widersprechen.

.. Und das Urhebergesetz von Jugoslawien von 1957 bestimmt in Art.6:

"The use of popular literary and artistic creations for the purpose of a literary, artistic or scientific arrangement shall be free."

Art.43 sagt:

"An indemnity shall be paid to the Fund for the advancement of cultural activities in the event of utilisation of popular literary and artistic creations by means of performance.

The utilisation of literary and artistic creations in any other form shall be free." (alle zit. nach Copyright Laws.)

Österreichs Urhebergesetz von 1936 i.F.v. 1949 und 1953 schließlich köpelt den geringeren Schutz von Volksgut nicht mit dem normativen Begriff 'Volkslied' oder 'Volksmusik', sondern mit dem Aufführenden, dem Träger des Volksgutes.

§ 53 (1) Z.4 bestimmt hierzu:

Zulässig ist die öffentliche Aufführung eines erschienenen Werkes der Tonkunst: . .

4. wenn die Aufführung von einer nicht aus Berufsmusikern bestehenden Musikkapelle veranstaltet wird, deren Bestand nach einem von der zuständigen Landesregierung ausgestellten Zeugnis der Pflege volkstümlichen Brauchtums dient und deren Mitglieder nicht um des Erwerbs willen mitwirken, und wenn bei dieser Aufführung - zumindest weit aus überwiegend - volkstümliche Brauchtumsmusik oder infolge Ablaufs der Schutzfrist freigewordene Musik oder Bearbeitungen von infolge Ablaufs der Schutzfrist freigewordener Musik gepflegt werden; doch darf die Aufführung in Gemeinden mit mehr als 2500 Einwohner nicht im Betrieb eines Erwerbsunternehmens, in Gemeinden bis zu 2500 Einwohner nur dann im Betrieb eines Erwerbsunternehmens stattfinden, wenn andere passende Räume nicht zur Verfügung stehen und der Reingewinn nicht dem Erwerbsunternehmen zufließt."

(Vgl. dazu Erl.Bem. zu dem Entwurf der Urheberrechtsgesetznovelle 1953, abgedruckt bei Peter, W. Das österreichische Urheberrecht - Wien 1954, S. 278ff(284ff)).

Wir haben gehört, daß Schranken, die sich aus der Natur der Werke ergeben, zulässig sind.<sup>1)</sup> Der Urheber muß, wenn er sein Werk der Öffentlichkeit übergibt und es zum Teil des geistigen Lebens macht, alle diejenigen Beschränkungen hinnehmen, welche die freie Entwicklung dieses geistigen Lebens, also des Volksliedlebens, fordern.<sup>2)</sup>

In der Reihe von Vorschriften, die wir oben aufgezählt haben und die den Schutz bestimmter Geisteswerke gegenüber dem allgemeinen Werkschutz vermindern, wäre Platz auch für eine positive Regel für das Volkslied. Auch Art. 11 und 11 bis II RBÜ Brüss.Fassg. lassen dafür genügend Platz. Ihr Inhalt müßte der Natur des Volksliedes entsprechen und dürfte nicht über das hinausgehen, was die volksliedhafte Verwendung eines Liedes unabdingbar fordert. Welchen Wortlaut eine solche Regel haben müßte, soll später untersucht werden.<sup>3)</sup>

#### § 4 Zweiter Lösungsversuch: Konstruktion über den Gedanken des Verzichts:

Vorerst besteht wenig Hoffnung, daß eine positive Norm Eingang in das LUG findet. Es ist daher erforderlich, zu untersuchen, ob nicht auch ohne eine solche Regel eine befriedigende Lösung zu gewinnen ist. Sie könnte sich herleiten aus einer:

I Analyse besonderer Faktoren, die den Werkschutz beeinflussen können und die mit dem Willen des Urhebers in Zusammenhang stehen:

Zu nennen sind hier die Übertragung, der Verzicht und die Verwirkung, die allesamt eine verwandte Problematik besitzen. Wenn auch nur die beiden letzten Institute für das Volkslied fruchtbar gemacht werden können, macht es diese Verwandtschaft nötig, zunächst alle 3 Gruppen kurz vorzustellen.

- 
- 1) BGHZ 22,7; Hubmann g.B. s. 27. Das gilt auch, wenn wir die Urheberrechte der 'Eigentumsgarantie' des Art. 14GG unterstellen. Denn Beschränkungen verletzen die Substanzgarantie nicht, wenn sie aus der Natur des geschützten Rechtsgutes erwachsen. (vgl. BVerfGE 2,285; BGHZ 22, 7; 6, 279; Hubmann g.B. s. 24ff.)
  - 2) vgl. die beispielhafte Entsch. des Schiedsgericht Krüger-Nieland/Ulmer/Schramm in Schulze Schger. 2 und die Anm. de Boor zu Schulze BGHZ 9.
  - 3) Siehe unten Seite 276.

A) Beeinträchtigungen als unmittelbare Folge des Urheberwillens:

1. Die Übertragung:

§ 8 LUG, der in seinem Absatz III die Übertragung von Urheberrechten schrankenlos gestattet, ist durch die Entwicklung der Rechtsprechung wesentlich geändert worden.

Es besteht weithin Einigkeit, daß die Übertragung von Urheberrechten, jedenfalls der Vermögensrechte in irgend einer Form möglich sein muß. Hier liegen die umstrittenen Fragen lediglich auf dem Gebiet, ob eine Übertragung der Nutzung dogmatisch einer Übertragung des 'Urheberrechts' vorzuziehen sei. Das geltende Recht geht davon aus, daß die verwertungsrechtlichen Befugnisse als Ganzes oder in Teilen übertragen werden können, während die Entwürfe<sup>1)</sup> mit Ulmer<sup>2)</sup> und der wohl herrschenden Lehre nur das Nutzungsrecht zu übertragen gestatten. Die Schwierigkeiten häufen sich jedoch beim ideellen Teil des Urheberrechts.

Einigkeit besteht darüber, daß das gesamte Urheberrecht, also auch der ideelle Teil, vererbt werden kann.<sup>3)</sup> Kraft Universalsukzession gehen die bisherigen Befugnisse des 'droit moral' auf den Erben über. Das gilt auch für die Erbausinandersetzung und die Verfügung von Todes wegen.<sup>4)</sup> Nicht einig sind sich die verschiedenen Ansichten, wenn es sich um die Übertragung auf rechtsgeschäftlichem Wege handelt. Es sind hier im wesentlichen zwei Gruppen, die sich bekämpfen. Die Anhänger der ersten Gruppe verneinen die Übertragbarkeit der ideellen Schutzrechte auf andere Personen. Weil jene das persönliche Band zwischen dem Werk und seinem Urheber schützen sollen, sei es unerträglich, diesen Schutz persönlicher Bindung durch andere Personen besorgen zu lassen. Innerhalb dieser Gruppe vertreten einige diese Ansicht unnachgiebig,<sup>5)</sup> während die wohl herrschende Lehre bezüglich

1) §§ 26ff MinE; §§ 31ff RegV

2) Ulmer UR s.287ff. Vgl. auch über die wohl hauptsächlich sprachliche Unterscheidung zwischen 'Einräumung', wie sie die Entwürfe benützen, und der 'Übertragung von Nutzungsrechten' Ulmer UR s.290; Hubmann UR s.169; Reimer GRUR 1962, 619ff (620).

3) §§ 23f MinE; §§ 28f RegV; Hubmann RdsG s.87; Ulmer UR s. 164, 168; deBoor, Vom Wesen s.42ff.

4) Vgl. Hubmann UR s.167

5) Roeber, Urheberrecht und geistiges Eigentum, Baden-Baden, 1956, s.17. Vgl. auch MinE s.38.



einiger Teilrechte nachgiebig ist. Sie betrachtet im Grunde nur den sog. Kern der ideellen Rechte als unveräußerlich.<sup>1)</sup> DeBoor in seiner frühen Schrift<sup>2)</sup> vertritt das Extrem dieser Gruppe. Er meinte, wer seine Rechte veräußere, begebe sich ihrer. Er nahm damit volle Übertragbarkeit an. Einige moderne Autoren, vor allem beeinflußt vom nord- und südamerikanischen Recht,<sup>3)</sup> gehen zwar nicht so weit wie de Boor, jedenfalls aber über die herrschende Ansicht im Bereich der RBÜ hinaus. Strauss<sup>4)</sup> läßt eine Übertragung in sehr großem Umfang zu; Änderungsrechte, auch zum Nachteil des Urhebers, Veröffentlichungsrechte etc. sieht er, wenn auch nicht immer als übertragbar, so doch als verzichtbar an. Auf dem europäischen Kontinent folgen ihm teilweise Runge<sup>5)</sup> und Rintelen,<sup>6)</sup> vor allem im Hinblick auf das Sammelwerk und den Film. Es sei unerträglich, so meinen sie, etwa alle Mitwirkenden im Vorspann zu nennen, alle Mitwirkenden bei erforderlichen Schnitten zu fragen. Hier sei es einfach erforderlich, dem Hersteller alle diese Persönlichkeitsrechte zu übertragen. Dafür müsse man auch gegenüber dogmatischen Bedenken eintreten, wie Rintelen ausdrücklich feststellt.<sup>7)</sup>

Ohne zunächst eine Stellung gegenüber diesen verschiedenen Ansichten zu beziehen, genügt es, festzustellen, daß jedenfalls eine Übertragung, gleichviel mit welcher Wirkung, möglich ist und den Werkschutz, was den Urheber anlangt, berühren kann.

## 2. Der Verzicht:

Auch hier finden wir zwei Gruppen, die zunächst darüber einig sind, daß ein Verzicht auf die materiellen Nutzungsrechte sowohl ausdrücklich<sup>8)</sup> als auch stillschweigend erfolgen kann.<sup>9)</sup> Als Beispiel soll Tolstojs Verzicht stehen, der der Öffentlichkeit gegenüber auf seine Vermögensrechte

1) Goldbaum J.A. s.73; Ulmer UR s.287, 303; Schramm Grdl. s.400 mit Hinweis auf RGZ 123, 320; BGHZ 15,260; Hubmann UR s.168 allerdings mit der beachtlichen Ausnahme für die 'Kleine Münze', deren geringe persönliche Bindung erlaube, die ideellen Rechte vollständig zu übertragen; Runge, Ufita 23, s.17 bes. hinsichtlich der Probleme beim Film.

2) UR 1917, s.212ff.

3) Art. 45 des Gesetzes von Paraguay v.1951 läßt ausdrückliche Übertragung und Verzicht in vollem Umfang zu.

4) Strauss Ufita 23, s.286ff. 5) Runge Ufita 23, s.17, 20f

6) Rintelen s.73, 161 7) Rintelen s.73

8) Ulmer UR s.294; Hubmann UR s.167f; Allfeld 2b vor § 29

verzichtet hat.<sup>10)</sup> Wie allerdings ein stillschweigender Verzicht vor sich gehen soll, wird nirgends ausgeführt.

Die Ansichten, die über den Verzicht auf den materiellen Teil einig sind, trennen sich jedoch wieder, wenn der Verzicht auf den ideellen Teil in Frage steht. Die Grenzen verlaufen etwa wie oben. Die weitaus überwiegende Lehre verknüpft einen Verzicht mit der Übertragbarkeit und läßt ihn dort zu, wo sie auch die Übertragbarkeit zuläßt.<sup>11)</sup> Wiederum nehmen die Vertreter dieser Ansicht den Kern der ideellen Rechte wie von der Übertragung, so auch vom Verzicht aus, ohne jedoch diesen Kern genauer zu definieren.<sup>12)</sup>

Die Minderheit tritt für den vollen Verzicht ein, ohne Rücksicht auf die Übertragbarkeit oder Unübertragbarkeit der ideellen Rechte, auch hier wieder stark vom nord- und südamerikanischen Recht beeinflusst.<sup>13)</sup> Strauss<sup>14)</sup> spricht sich für den vollen Verzicht aus. Die Frage, so meint er, könne nicht mit der Übertragbarkeit zusammengeworfen werden, da es einen wesentlichen Unterschied mache, ob der Inhaber aus persönlichen Gründen ein Recht nur selber ausüben könne oder ob dieser Inhaber erkläre, er wolle dieses Recht nicht mehr ausüben. Im ersten Fall bereite es tatsächlich Schwierigkeiten, ein solches persönliches Recht auf einen Dritten zu übertragen. Aber im letzten Fall würde das ja gar nicht geschehen. Das persönliche Recht trete beim Verzicht niemals in eine fremde Sphäre ein. Strauss stellt sogar eine Rechtsvermutung für einen solchen Verzicht auf, der etwa das Recht der Anerkennung der Urheberschaft und das Recht zur Verhinderung von Änderungen, die dem Ruf nicht schaden können, betrifft. Runge<sup>15)</sup>

9) vgl. auch Gierke s. 825 Anm. 19

10) Goldbaum 3.A. s. 181; Vgl. auch Heinrich v. Kleist, der in einem Brief an seinen Verleger Collin schreibt: Sie können sich leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stückes - die Hermannsschlacht - die einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt. Jede Bedingung ist mir gleichgültig. Ich schenke es den Deutschen, machen Sie nur, daß es gegeben wird. (zit. nach Ufita 8, s. 359, Anm. 6). Auch Rouget de Lisle widmete die Marseillaise der Nation und erlaubte, daß sie ohne Entgelt 40 Jahre veröffentlicht und aufgeführt wird. (vgl. 'Abandonnent' France in World Copyright).

11) Schramm Grdl. s. 322; Hubmann UR s. 65, 167ff, der wieder die Ausnahme dort macht, wo wie bei der Kleinen Münze keine erheblichen persönlichen Interessen im Spiele sind; Ulmer UR s. 101, 294. In Anwendung der Verzichtsgedanken auf das Urheberrecht hat die Rechtsprechung geschwankt: vgl. RGZ 100, 265; JW 1936, 924; BGH GRUR 1951

und Rintelen <sup>16)</sup> sind, wie schon oben, Schrittmacher dieser Ansicht auf dem europäischen Kontinent, wiederum mit beachtlichen Hinweisen auf das 'team-work', wenn sie auch nicht ganz so weit wie Strauss gehen wollen. So nimmt z.B. Rintelen das Recht auf Anerkennung der Urhebererschaft von der Verzichtbarkeit aus.<sup>17)</sup>

B) Beeinträchtigung als mittelbare Folge des Urheberwillens:

Hier ist lediglich die Verwirkung zu nennen. Ein klarer Verwirkungsbegriff hat sich allerdings nicht herausgebildet. Elster meint aber wohl zurecht, ein solcher abstrakter, statischer Begriff sei auch gar nicht wünschenswert.<sup>18)</sup> Es sei vielmehr fruchtbarer, die Verwirkung als Ausgleichsergebnis von rechtlich gewerteten funktionellen Tatbestandsmerkmalen im konkreten Fall herauszuarbeiten. Als einem Erfolg des Verwirkungseinwandes günstiges Merkmal bezeichnet Elster das Maß der Rechtmäßigkeit eines erworbenen Verkehrsbesitzstandes. Schramm <sup>19)</sup> vollzieht die von Elster angedeutete aber abgelehnte Analogie mit dem wettbewerblichen Verwirkungsbegriff und wendet jene wie auch allgemeine zivilistische Begriffe im Urheberrecht an. Er nennt dabei die stillschweigende Genehmigung, auf die dann geschlossen werden könne, wenn der Verletzte von den Vorgängen auf seiten des Verletzers Kenntnis hatte, aber nicht eingegriffen habe. Eine Verwirkung sieht er dann als eingetreten an, wenn der Verletzte das Verhalten des Verletzers gekannt habe und auf Seiten des Verletzers

... 162 und 356 mit Anm. Ulmer; GRUR 1948, 292 mit Anm. Heydt; GRUR 1952, 40.

12) vgl. Bussmann GRUR 1953, 431; Runge GRUR 1956, 407; Leinveber GRUR 1956, 205; Neumann-Duesberg NJW 1957, 134

13) vgl. 'Abandonment' in World Copyright, vor allem Chile, Bulgarien, Columbien, Costa Rica, Ecuador, Großbritannien, Guatemala, Honduras, Island, Italien mit Hinweisen auf die Hymnen von Garibaldi und Mameli, Japan (sehr instruktiv), Mexiko, Nicaragua, Paraguay, Peru, Rumänien, Salvador, Siam, Tanger, USA und Venezuela.

14) Strauss Ufita 23, 286ff.

15) Runge UR s. 17 und Ufita 23, s. 16ff.

16) Rintelen s. 96

17) Rintelen s. 96

18) Elster Ufita 7, s. 53ff(70).

19) Schramm Grdl. s. 322

ein wertvoller Besitzstand geschaffen worden ist. Er befindet sich damit im Einklang mit der Rechtsprechung des RG<sup>1)</sup>, die, ohne die wettbewerblichen Begriffe für direkt anwendbar zu bezeichnen, doch dem Gedanken nach jener gleicht, wenn auch nicht bezweifelt werden soll, daß die Verwirkung in ihrem Grundsatz ein Institut des Rechtes überhaupt ist.<sup>2)</sup> Das Reichsgericht spricht, aufbauend auf dem Verzicht, auch dann von Verwirkung, wenn ein langjähriges Dulden, das nach Treu und Glauben einen Verzicht enthält, es ermöglicht, daß durch eine Rechtsverletzung, gegen die der Verletzte nicht eingreift, ein wertvoller Besitzstand erwächst.<sup>3)</sup>

Die herrschende Lehre baut auch heute noch auf diesen Begriffen auf; sie bezeichnet den Verwirkungseinwand als selbständigen Einwand und verzichtet wenigstens zum Teil auf die Begriffe 'Besitzstand und Verkehrsgeltung', die recht wettbewerblich klingen. Ulmer weist zwar noch auf die Parallele zum Wettbewerbsrecht hin, fügt aber gleich hinzu, daß die Abwehr des rechtswidrigen Eingriffes nicht so stark zu sein brauche wie im Wettbewerbsrecht.<sup>4)</sup> Doch könne ein langes Dulden die Abwehr nach Treu und Glauben stumpf machen.<sup>5)</sup>

Die Folgen der Verwirkung werden kaum im einzelnen geschildert. Aus den erwähnten Entscheidungen kann nur der Verlust einzelner materieller Nutzungsrechte herausgelesen werden. Wie die Verwirkung auf der ideellen Seite wirkt, bleibt unerörtert. Man wird aber aus dem vergleichenden Aufbau mit dem Verzicht dessen Ergebnisse hierher übertragen können. Wer lange Jahre hindurch etwa sein Namensrecht nicht beansprucht, wird sich so behandeln lassen müssen, als ob er auf dieses Recht verzichtet habe.

---

1) vgl. RGZ 91, 347; GRUR 1935, 255.

2) Runge UR s. 366

3) vgl. RG JW 1937, 1897; RGZ 129, 258; 139, 327; 144, 106; Elster Ufita 7, s.53ff; Ritter JW 1934, 2040; Kleine JZ 1951, s.11; de Boor JW 1937, 2278; Ulmer UR s.294.

4) Ulmer UR s.294

5) Ulmer UR s.294; vgl. RGZ 129,258; 139,340; 153,26; BGHZ 11, 135ff (151); BGH GRUR 1959, 337; OLG München in Schulze OLGZ 5.

## II Wirkung dieser Komponenten auf das Volkslied:

### A) Allgemeines:

Als Ergebnis können wir feststellen, daß es der Urheber selbst in der Hand hat, jedenfalls auf Teilrechte am Werk zu verzichten. Auf einen solchen Verzicht kann in Analogie zu zivilrechtlichen Vorschriften im Einzelfall vielleicht geschlossen werden.

Ein ausdrücklicher Verzicht, wie ihn Tolstoj ausgesprochen hat, wird beim Volkslied kaum vorkommen, wenn er auch nahe liegen könnte. Ob ein solcher erklärter Verzicht sowohl den materiellen als auch den ideellen Teil des Urheberrechtes umfassen würde, hängt von seinem Wortlaut ab. Das gilt wenigstens soweit, als nicht die Zulässigkeit des Verzichtes auf Teile der ideellen Rechte überhaupt in Frage steht.

Dasselbe gilt auch vom stillschweigenden Verzicht. Sein Vorliegen dürfte allerdings auf Beweisschwierigkeiten stoßen, da sein Dasein auf unzweideutige Weise vor Augen geführt werden muß.<sup>1)</sup>

### B) Es fragt sich aber, ob man für das Volkslied im allgemeinen den Verwirkungseinwand oder den Gedanken an einen Verzicht oder eine Widmung fruchtbar machen könnte.

Der Verwirkungseinwand könnte sich vielleicht darauf stützen, daß der Volksmund das Lied sich angeeignet hat. Allein, es fehlt doch an einem wertvollen Besitzstand und vielleicht noch mehr an einem nachlässigen Verhalten des Urhebers. Er kann in der Regel nicht verhindern, daß das Volk sein Lied ergreift. Er kann es nur dann, wenn er entweder Lieder verfaßt, die keinerlei Eignung zum Umlauf besitzen oder wenn er seine Lieder eben nicht veröffentlicht.

Der Gedanke, daß der Urheber um das mögliche Schicksal seines Liedes weiß, legt viel eher nahe, den Urheber so zu behandeln, als ob er auf gewisse Rechte verzichtet habe. Der Urheber weiß, daß grundsichtige Lieder die Grundsicht

---

1) vgl. Schulze Ausl. Belgien 3 mit eingehender Anm. von Hirsch-Ballin.



jedes Menschen ansprechen und kollektive Gefühle zum Mitklingen bringen können. Er weiß, daß das Volk sich solche Lieder aneignet, er weiß, daß sie jeder Sänger als Eigentum betrachtet, er weiß, daß sie jeder Sänger variiert, er weiß, daß sie im Munde des Volkes nicht wie ein Museumsstück behütet werden, er weiß, daß sie dort oft Schlimmes erdulden und ertragen müssen.

Die Rechtsprechung hat ähnliche Gedanken schon in der sog. Sirenenentscheidung erörtert, wo es heißt:<sup>1)</sup> "Der Künstler, der das Werk zu Eigentum veräußert und dafür in der Regel ein Entgelt empfangen hat, muß von vornherein mit diesem möglichen Schicksale seines Werkes in der Hand des Besitzers rechnen... Er kann es veräußern, verkaufen, vertauschen, verschenken oder seinem und anderer Anblick durch Beseitigen aus den bewohnten Räumen entziehen, er kann es im Regelfall auch vernichten. . ." Ähnlich sagt das LG Aachen in seiner Entscheidung vom 14.2.1958, die für unser Problem noch wichtiger ist:<sup>2)</sup> "Wenn eine Schülerin an der von der Werkkunstschule veranstalteten Modenschau teilnimmt, so muß sie damit rechnen, daß von der Modenschau Aufnahmen gemacht werden. Darin liegt eine stillschweigende Einwilligung zur Anfertigung und Verbreitung mindestens in einer Fachzeitschrift." Auf der gleichen Linie liegen einige Entscheidungen des BGH<sup>3)</sup>, nach denen der Urheber, der die Erlaubnis zum Verwenden des Drehbuchs gibt, auch mit der üblichen Verwendung im Film- Vervielfältigung, Verbreitung, öffentliche Vorführung - einverstanden sein muß. Auch eine andere Entscheidung gehört hierher, in der der BGH<sup>4)</sup> dem Urheber eines Bebauungsplans für ein Siedlungsgebiet zwar nicht das Urheberrecht abgesprochen, aber festgestellt hat, daß der Urheber sich seines Verbotungsrechtes begeben, wenn er seinen Plan nicht zurückziehe, obwohl er wisse, daß dieser Plan inzwischen Bestandteil einer Teilungsgenehmigung nach § 4 Wohnsiedl. Ges. geworden ist.

Allerdings baut sich der hier zu behandelnde Verzicht anders auf als in den von der Rechtsprechung entschiedenen Fällen. Beim Volkslied geht es nicht um Rechte, die ein

1) RGZ 79, 397

2) Schulze LGZ 55

3) Schulze BGHZ 19 u.38

4) BGHZ 18, 319

anderer gewinnen soll, weil der Urheber untätig bleibt oder so behandelt wird, als ob er verzichtet hätte. Und weiter handelt es sich hierbei nicht um eine Folge, die für manche Urheber und bei manchen Volksliedern eintritt, bei anderen wieder nicht. Es soll eine Aussage über 'die' Volkslieder gemacht werden und nicht über irgendein Volkslied, dessen Urheber durch irgendwelches Tun oder Unterlassen auf seine Rechte verzichtet hat.

Es kommt nun darauf an, auf seiten des Urhebers und auf seiten der Gemeinschaft, die das Lied aufnimmt, Punkte herauszufinden, an die sich ein solcher Verzichtsgedanke knüpfen lassen kann.

Auf seiten des Urhebers bieten sich dafür zwei im Leben eines Volksliedes kurz aufeinanderfolgende Stufen an, die erste ist die Geburt des "Ur"-liedes selbst, die zweite seine Veröffentlichung.

Man könnte nun sagen, wer ein zum Umlauf geeignetes Lied schreibt, muß damit rechnen, daß es das Volk sich aneignet. Aber ein Lied, das der Urheber im Tisch oder Schrank einsperrt, wird kaum von Mund zu Mund fliegen und volkläufig werden. Dafür erscheint die zweite Stufe, das Veröffentlichens des Liedes, sei's mündlich, sei's im Druck, weit günstiger. Trotzdem wird man wohl auf beide Stufen abzustellen haben. Der Grund dafür liegt nicht so sehr in der praktischen Notwendigkeit als vielmehr im theoretischen Gebot. Sicherlich werden Fragen nach einem Verzicht auf gewisse Urheberrechte erst dann auftreten, wenn das Lied volkläufig geworden ist. Man könnte also ohne praktische Schwierigkeiten die Stufe des Veröffentlichens als Kriterium betrachten. Allein, es könnte Lieder geben, die tatsächlich in der Schublade des Urhebers verschlossen lagen und ohne seinen Willen in die Öffentlichkeit gelangt sind. Es ginge nun nicht an, die Genese jedes volkläufigen Liedes zu studieren, um dann je nach dem Ergebnis zu einem minderen oder zu einem vollen Urheberrecht zu gelangen. Die Konstruktion muß sich also auf beide Stufen aufbauen. Der Urheber hat Kenntnis von der immanenten Bindung des Volksliedes an den bestimmungsgemäßen Gebrauch, der im Aneignen über das noetische Eigentum hinaus und im Verändern durch Zersingen, Zurechtsingen und Umsingen besteht. Diese

Kenntnis hat er sowohl in dem Augenblick, in dem er das Lied niederschreibt, und er hat sie in ungleich höherem Maße, wenn er es singt, um eine gebräuchliche Form der Veröffentlichung zu nehmen. Er weiß, daß er ein grundschichtiges Thema in grundschichtengemäße Form gegossen hat und zum Umlauf hinausgeschickt hat. Der Dichter und Komponist aus einfachen Volkskreisen weiß darum, weil er selbst in der Regel schon dutzende Male andere Lieder umgesungen hat. Wir haben die Äußerungen berühmter Volksänger schon vernommen: "Dr en flickt ebbs dezu und dr anner läßt ebbs e weg." <sup>1)</sup> Und Lüthi meinte: "I ha's verloore." <sup>2)</sup> Der Dichter und Komponist aus den Oberschichten weiß um Wesen und Schicksal der Lieder aus zahlreichen Veröffentlichungen, Sammlungen und meist auch aus eigenem Beobachten. Keiner, der Volkslieder oder 'zum Umlauf geeignete' Lieder verfaßt, weiß nicht darum.

Auf der Seite der Gemeinschaft gibt es nur ein korrespondierendes Kriterium: die Aufnahme des Liedes, die Volkläufigkeit. Lieder, die sich das Volk nicht aneignet, sie nicht singt, sind niemals Volkslieder.

Der Verzichtsgedanke knüpft also an eine Wechselwirkung zwischen Urheber und Gemeinschaft an. Der Urheber wird so angesehen, als ob er der Gemeinschaft 'geeignete Lieder' anbietet; bei der Gemeinschaft liegt es, ob sie sie annimmt. Der Urheber kann jedenfalls die Annahme geeigneter Lieder nicht ausschließen. Man könnte auch sagen, der Urheber wird so behandelt, als ob er die Lieder dem Volk gewidmet habe. <sup>3)</sup> Es liegt beim Volk, sie zu akzeptieren.

Kurz: wenn der Urheber ein 'geeignetes Lied' aus seinem Kreis entläßt und hinausgeschickt, dann schickt er es bewußt einem typischen Volksliedschicksal entgegen. Wenn das Volk dieses Lied aufnimmt und den Gesetzen des Volksliedes unterwirft, kann er sich nicht mehr auf den vollkommenen Werkschutz eines Urhebers berufen, der ein Kunstlied dichtet, dessen Schicksal in des Dichters eigener

1) vgl. oben Seite 108

2) vgl. oben Seite 137

3) Die Entwürfe sprechen z.B. von den der Öffentlichkeit 'gewidmeten' Denkmälern. MinE s. 59 zu § 56 und RegV s. 76 zu § 60.

Brust verschlossen lag und mit dem Veröffentlichenden endete, nicht aber erst begann, nachdem es der Feder des Dichters entlaufen war. Er muß sich so behandeln lassen, als ob er auf gewisse Rechte verzichtet oder als ob er das Lied dem Volke gewidmet habe.

Das Problem könnte sich somit nach urheberrechtlichen Gesichtspunkten von selbst lösen,<sup>1)</sup> ohne daß man den Gesetzgeber zu bemühen brauchte, ein Ergebnis, das, wenn es sich dogmatisch durchführen läßt, einem gesetzgeberischen Akt, einer Lizenz oder was sonst immer, zumindest gleichkommt.<sup>2)</sup>

C) Der 'Verzicht' und die Rechte des Urhebers:

Die Wirkung einer solchen Einbuße bestimmt sich nach ihrer Ursache. Ursache war das Wesen des Volksliedes und sein Schicksal, das einmal das Begründen eines über das noetische hinausgehenden Eigentums erlaubte, diese Aneignung als immanente Bestimmung enthielt, und das zum anderen das Lied dem zersingenden und umsingenden Volksmund auslieferte. Ursache war also der bestimmungsgemäße Gebrauch des Volksliedes, der den Ausschließlichkeitsrechten des Urhebers nach dem LUG nicht entspricht. Der Umfang der Einbuße richtet sich also nach dem Umfang dieses bestimmungsgemäßen Gebrauchs eines Volksliedes. Hierbei ist zwischen dem ersten und dem zweiten Dasein des Volkslieds zu trennen.

- 1) Unter dem Stichwort 'Abandonment' Hungary in World Copyright ist eine Entscheidung des ob. ung. Gerichtshofes aus dem Jahre 1910 zitiert, die beweist, daß der Rechtspraxis ein solcher Weg nicht unbekannt ist: "If the author (composer) of an artistic popular song introduces it to the public and it circulates in the manner of a popular song, without the author having previously published it as his work, the author is then to be regarded as having abandoned his copyright and, if it can be proved who is the author of the song, he cannot subsequently claim the protection of copyright. (Supreme Court P. VI 4013/1910).
- 2) Problem wie Lösung gleichen entfernt den Fragen um die Rechte am Filmwerk. Auch dort muß der einzeln schöpferisch Tätige, der Drehbuchautor, der Regisseur, der Komponist, der Kameramann, der Cutter, der Architekt etc. auf die Ausübung gewisser Rechte verzichten, damit das Gesamtkunstwerk - der Film - überhaupt zustande kommt. Würde jeder seine Rechte, z.B. Nennung des Namens im Vorspann oder nötige Schnitte, in vollem Umfang geltend machen, so würde er dem Wesen des Films als Gesamtkunstwerk ebenso hemmend im Wege stehen wie der Urheber des Volksliedes, der unverrückbar auf seinen Rechten sitzt.

## 1. Das sog. erste Dasein:

- a) Der bestimmungsgemäße Gebrauch besteht zunächst im singenden Aneignen durch jedermann. Dieses singenden Aneignen hat dort seine Grenze, wo der volksliedhafte Gebrauch in künstlerischen Gebrauch übergeht oder wo das Volkslied für sonstige Zwecke verwendet wird, die nicht mehr seinem Wesen entsprechen und außerhalb seiner Bestimmung liegen, so etwa die Werbung.

Erste wie zweite Grenze können durch die gesetzliche Zitierrfreiheit oder durch § 13 LUG durchbrochen werden.<sup>1)</sup> Bei der zweiten Grenze, dem Gebrauch für sonstige Zwecke wird das aber kaum geschehen, weil der Verfasser von volksliedfremden Gebilden, etwa von Werbetexten, sehr am Gegenstand haften bleiben wird, um dessen Popularität auszunutzen.

- b) Das singende Aneignen erlaubt ein Singen nicht nur durch den Einzelnen, sondern auch durch eine Gesamtheit. Allerdings ist auch hier wieder Grenze des volksliedhaften Gebrauchs ein dem Volkslied entsprechender Ort, eine passende Zeit und Gelegenheit. Theater und Konzert sind keine Stätten der Volksliedpflege.
- c) Das singende Aneignen erlaubt ein volksliedhaftes Verändern des Liedes, das Zersingen, das Zurechtsingen, das Umsingen mit allen ihren Erscheinungen, es erlaubt ein Kürzen und Verlängern, ein Entstellen und Verstümmeln in Wort und Weise.

Grenze ist auch hier wiederum das volksliedhafte Verändern. Parodien, Travestien, die vielleicht nach den Grundsätzen des LUG gestattet sind, umfaßt der volksliedhafte Gebrauch nicht.

- d) Das singende Aneignen verlangt keine Nennung des Namens vor oder nach jedem Lied, sofern es sich wiederum um volksliedhafte Verwendung handelt. Das gilt selbstverständlich nicht für Theater und Konzerte.

## 2. Das sog. zweite Dasein:

Im zweiten Dasein, das sich durch das 'tönende Museum' auszeichnet, kann ein Volkslied außer in den beschriebenen

---

1) vgl. unten Seite 270



Fällen des ersten Daseins, die auch hier auftreten, noch einen darüber hinausgehenden Gebrauch erleben:

- a) Das zweite Dasein ist untrennbar mit den Liedersammlungen verbunden. Die Kultur der mündlichen Fortpflanzung ist ja hier zurückgegangen. Zeichnet ein Sammler ein geschütztes, aber schon mit den Wesensmerkmalen des Volksliedes ausgestattetes Lied aus dem Volksmund auf, so kann er es auch veröffentlichen. Grenze sind auch hier solche Sammlungen, die über eine Volksliedsammlung in Zweck, Form, Inhalt oder Preis hinausgehen.
- b) Im zweiten Dasein ist das Singen organisierter Chöre üblich geworden. Ebenso gehört zum zweiten Dasein das Darbieten von Volksliedern etwa im Rundfunk oder Fernsehen. Grenze solchen Volksliedsingens ist eine Veranstaltung, die auch nicht mittelbar mit dem Volksleben im Zusammenhang steht.

D) Wirkung dieses 'Verzichts' auf die materiellen und ideellen Rechte des Urhebers im allgemeinen:

Wenn jetzt die Wirkung des Verzichtsgedankens erörtert werden soll, ist es erforderlich, entsprechend den Grundsätzen der sog. Zweckübertragungstheorie<sup>1)</sup> vorzugehen: nur diejenige Verwendung des Volksliedes in seinem ersten und zweiten Dasein, die das Wesen der Lieder unabdingbar fordert, kann der Urheber nicht verhindern und wird von der Einbuße umfaßt.

#### 1. Materielle Interessen:

Der bestimmungsgemäße Gebrauch im ersten Dasein umfaßt vor allem das Singen und die damit zusammenhängenden Schicksale wie Zersingen, Zurechtsingen, Umsingen und deren Folgen. Er enthält grundsätzlich nicht auch Wirkungen bezüglich des materiellen Teiles des Urheberrechts. Der Urheber begibt sich nicht irgendwelcher materieller Rechte, mit denen er aus seinem Werk Gewinn ziehen könnte. Er kann ja lediglich der volksliedhaften Verwendung seines Liedes keine Hindernisse in den Weg legen. Im ersten Dasein könnte ein solches Hindernis nur bei dem Aufführungsrecht und den damit

1) Goldbaum UR 1.A. s.47; 3.A. s.73; Vgl. auch Allfeld 10 und 12 zu § 8.

verbundenen Einnahmen liegen.<sup>1)</sup> Im zweiten Dasein tritt noch hinzu das Verbreitungsrecht an den Liedern in Liedersammlungen, sowie das Aufführungsrecht, jetzt etwas umgewandelt und auf die organisierten Chöre bezogen, die bei verschiedenen Gelegenheiten im zweiten Dasein auftreten können.

Es scheint aber, daß in solchen Fällen, wie den beiden letzteren, der Urheber nicht so behandelt werden kann als ob er auf seinen materiellen Gewinn verzichtet hätte. Denn einmal zieht ein anderer aus der Tätigkeit Gewinn - Drucker, Verleger, Sänger, Veranstalter - zum anderen ist es ja nur das zweite Dasein des Volksliedes, das diese Verwertungsarten hervorgerufen hat. Zum ersten Dasein, dem unmittelbaren Leben des Volksliedes, gehören sie nicht. Sie sind nicht Emanation der Volksseele; sie können allenfalls die Volksseele zur Emanation anregen: so wenn aus dem Liederbuch heraus das Volkslied echtes Leben gewinnt, so wenn aus der Veranstaltung, aus dem Chorsingen heraus, sich spontaner Gesang erhebt.

Aus einem anderen Grunde aber noch ist Vorsicht am Platz. Die Einbuße trifft ja jeden Urheber eines geeigneten Liedes. Dann ist es von Vorteil, sich daran zu erinnern, daß zwischen Einzelwohl und Gesamtwohl niemals ein Unterordnungsverhältnis besteht, kraft dessen die Allgemeinheit vom Einzelnen die Preisgabe seiner Güter fordern könnte. Im Gegenteil: Einzel- und Allgemeininteresse stehen in unmittelbarem Einklang,<sup>2)</sup> da ja auch das Allgemeinwohl dem Einzelwohl zugeordnet ist. Jede Schädigung des Einzelinteresses wäre mittelbar eine Schädigung der Allgemeininteressen und umgekehrt.<sup>3)</sup> Hierüber herrscht auch in der Literatur so etwas wie eine Einmütigkeit, wenn man sich auch darüber streitet, ob das Urheberrecht unter die Substanzgarantie des Art. 14 GG fällt<sup>4)</sup> oder ob sich der Schutz allein aus den immanenten Grenzen des Urheberrechts selber ergibt.<sup>5)</sup> Materielle Einbußen können sich deshalb aus dem bestimmungsgemäßen Gebrauch

1) vgl. dazu unten s. 272 (§ 27 LUG)

2) vgl. Reinhardt s. 19; Anm. 47 auf s. 45

3) vgl. hierzu die mutige Entscheidung des RG in Anm. 6 s. 194.

4) Lubmann g.E. s. 244; Reinhardt s. 50; vgl. Ulmer s. 249; A.A. Troller Imm. I s. 102.

5) Roeber, Urheberrecht oder geistiges Eigentum, Baden-Baden 1956, s. 36; Kruse s. 253.

des Volkslieds nur mit großer Vorsicht ableiten lassen.<sup>1)</sup> Denn die herrschende Lehre ist mit dem BGH<sup>2)</sup> von der älteren Rechtsprechung des RG abgerückt, die dem Urheber nur überall dort Nutzen gewähren wollte, wo materieller Gewinn aus seinen Werken gezogen wird.<sup>3)</sup> Zur Wohltätigkeit kann man niemand verpflichten, weshalb man vom Grundsatz "Entgelt für jeden Werkgenuß" ausgehen muß.<sup>4)</sup> Die frühere reichsgerichtliche Forderung kann dabei allenfalls als Mindestforderung gelten, aus der man aber keinesfalls mit dem argumentum e contrario folgern darf, daß überall da, wo kein Gewinn, auch kein Entgelt zu bezahlen sei.

Dieses Ergebnis mag vorerst genügen. Wenn wir später die einzelnen Rechte des Urhebers untersuchen, werden wir uns an diese Grundsätze erinnern und vor allem zwischen dem ersten und dem zweiten Dasein des Volkslieds zu unterscheiden wissen.

## 2. Ideelle Interessen:

### a) Allgemeines:

Ziemlich schwierig zu beantworten ist die Frage nach der Wirkung einer solchen Einbuße in den ideellen Interessen des Urhebers. Wir haben gesehen, daß zwei einander bekämpfende Gruppen schon bei der Frage nach der Zulässigkeit des Verzichts im allgemeinen Sinne hier gegenüberstehen. Die eine Gruppe verknüpfte den allgemeinen Verzicht mit der nur beschränkt möglichen Übertragbarkeit, die andere ließ den vollen Verzicht zu.

Allein, man kann den Urheber eines zum Umlauf im Volk geeigneten Liedes nicht so behandeln, als ob er auf seine Rechte in gewissem Umfang verzichtet habe, wenn ein allgemein rechtsgeschäftlicher Verzicht überhaupt nicht möglich ist. Das gilt auch, wenn wir den 'Verzichtsgedanken' als 'Widmung' bezeichnen wollen. Denn auch die 'Widmung' ist nichts anderes als ein Verzicht.<sup>5)</sup> Sollte nun das Ur-

1) vgl. Pinzger s.197.

2) BGHZ 17, 266.

3) vgl. Hubmann UR s.51

4) BGHZ 17, 266; Hubmann Uk s.141. Vgl. auch Reinhardt s.45 Anm.47 "Seine soziale Bestimmung erfüllt das Urheberrecht grundsätzlich dadurch, daß die geistige Schöpfung nach den Regeln der Privatwirtschaft, gegründet auf die Anerkennung des subjektiven Rechts und der Vertragsfreiheit, seine Verbreitung findet und damit auch seinen Sinn erfüllt, Gemeingut möglichst vieler zu werden."

5) vgl. auch die dogmatisch umstrittene Frage zur 'Freiheit des Straßenbildes': die Protokolle zum Frankfurter Entwurf

heberrecht den Gedanken des allgemeinen Verzichts und seine Zulässigkeit, was die ideellen Interessen angeht, ablehnen, so dürfen wir auch unseren 'Verzicht', gerade seiner Verwandtschaft mit dem allgemeinen Verzicht wegen, doch wohl nur mit allergrößter Vorsicht weiter gebrauchen.

Es ist daher erforderlich, zunächst die Lehren des Urheberrechts zur Zulässigkeit und Wirkung des allgemeinen Verzichts zu befragen und, wenn erforderlich, einen möglichen Verzicht dogmatisch zu untermauern. Das ist um so nötiger als die auf Seite 214 angeführten Entscheidungen im Grunde vom allgemeinen Verzichtsgedanken herkommen, über die Zulässigkeit solcher Überlegungen aber nichts besagen, obwohl die Lehre hart darüber streitet.

Es gilt jetzt also zunächst, den allgemeinen Verzicht und seine Zulässigkeit im Urheberrecht zu erörtern und die Argumente der widerstreitenden Ansichten gegeneinander abzuwägen.

Gegen die Annahme der ersten Gruppe, die den Verzicht mit dem Hinweis auf die nur beschränkt mögliche Übertragung verknüpft, spricht, daß die ideellen Interessen im Wege der Erbfolge nach dem Gesetz völlig auf einen Dritten übergehen können. Gegen die letztere Gruppe, die für den vollen Verzicht kämpft, spricht, daß sich der Urheber wohl niemals von seinem Werk lossagen kann. Aber welchen Sinn hat denn die letztere Aussage überhaupt?

Einige Beispiele sollen dazu verhelfen, das Problem zu vertiefen:

Am 13. April 1791 war im Freihaus auf der Wieden zum erstenmal eine Sinfonie, die den Namen 'Berchtesgadener Sinfonie' trug, unter dem Namen von Joseph Haydn erklungen. Die Bezeichnung wechselte in der Folgezeit: aus der 'Berchtesgadener' wurde die 'Kindersinfonie'. Der Name Haydns blieb. Erst Fritz Schmid entdeckte in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts, daß nicht Haydn, sondern Leo-

---

... sprachen vom stillschweigenden Verzicht, Mandry s.256f von der 'Bestimmung der Denkmäler', vom Widerspruch zwischen der beabsichtigten, auf das ganze Publikum berechneten Wirkung und der Ausschließlichkeit der Vervielfältigungsrechte, MinE und RegV von der 'Widmung', die ja wiederum der Aufgabe von Rechten, also dem Verzicht nahekomm.

pold Mozart der Verfasser dieses Werkes war.<sup>1)</sup> Hatte Haydn auf seine Urheberschaft etwa verzichtet?

Der westöstliche Divan entsprang der Freundschaft zwischen Marianne v. Willemer und Goethe und hatte auch ihr eine geistige Fruchtbarkeit geschenkt, die in manche Gedichte des Divan hineingeflossen ist. Der Divan trägt jedoch den Urhebernamen Goethes. Könnte Marianne v. Willemer verlangen, daß auch ihr Name erscheint? Oder hatte sie etwa darauf verzichtet?

Corot hatte aus Gutmitigkeit manche Arbeit armer Schüler signiert, um dem Werk seinen geldwerten Namen mitzugeben. Wolfgang Amadeus Mozart hatte sogar seine Werke KV 423 G, K und KV 424 B Michael Haydn überlassen.<sup>2)</sup> Sind die Werke dadurch Werke von Corot oder von Michael Haydn geworden? Könnten sie Urheberrechte - materielle wie ideelle - dafür in Anspruch nehmen?

Del Chirico hatte seine metaphysischen Bilder förmlich geächtet und seine Urheberschaft an ihnen verleugnet. Kann die Rechtsordnung eine solche Handlungsweise anerkennen?<sup>3)</sup>

Zahlreiche Theorien behaupten, William Shakespeare<sup>4)</sup> habe nicht die Werke geschrieben, die unter diesem Namen in der

1) Sie entstammte einer Cassation ex G von Mozart. Vgl. Schmid, Mozart - Jahrbuch 1951, Salzburg 1953, s. 69ff.

2) BB s. 116

3) Die Beispiele aus der bildenden Kunst führen in die Nähe der großen Malerwerkstätten mit ihren vielfältigen Urheberproblemen. J. Burckhardt 'Über die Echtheit alter Bilder' (ungedr. Vortrag v. 21.2.1882 zit. n. Frank Arnau 'Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst', Düsseldorf 1959, s. 80f) teilt die unter dem Namen Rubens auftretenden Bilder in 6 Gruppen ein:

1. ganz eigenhändige Bilder
2. Werke, die der Meister seinen Gehilfen vorzeichnete, überwachte und nochmals überarbeitete.
3. Werke, bei denen eine förmliche Arbeitsteilung nach Fächern stattfand.
4. Atelierbilder, an denen Rubens Anteil nur sehr gering war und seine Gehilfen in seinem Geist malten.
5. Schulkopien ohne eigene Arbeit des Künstlers.
6. Kopien, von Malern anderer Schulen und manchmal auf Bestellung ausgeführt.

Wie steht es nun mit der Urheberschaft von Rubens in Bildern der Gruppen 2 bis 4? Ist Rubens Urheber und haben die anderen verzichtet?

4) Der Name Shakespeare könnte in der Arbeit auch noch an anderer Stelle erscheinen. Hans Rothe 'Shakespeare als Provokation', München 1961, s. 56ff, 185ff spricht von der "offenen Form" seiner Werke und versteht darunter nicht



Literatur bekannt geworden sind. Eine neue Ansicht hierzu benennt Christopher Marlowe als Urheber, der, unter der Anklage der Gotteslästerung stehend, von seinem Freund Francis Walsingham in Sicherheit gebracht worden sei und seine Werke fortan unter dem Namen des Schauspielers Shakespeare habe erscheinen lassen.<sup>1)</sup> Wenn die herrschende Lehre und diese Theorie Recht haben, konnte sich Marlowe niemals von seinen Werken los-sagen, außer wenn ihn keine erheblichen persönlichen Bande damit verknüpften, wie Hubmann sagte. Hier waren es gerade persönliche Interessen, die den wahren Urheber dazu veranlaßt haben, seine Urheberschaft geheim-zuhalten, auf seine Rechte zu verzichten und sie viel-leicht sogar einem anderen zu übertragen. Zweifellos meint die herrschende Lehre nicht diese persönlichen Interessen, und die Wortspielereien erscheinen über-spitzt. Zweifellos spielt auch eine Notlage mit herein. Wir wollen das aber außer acht lassen. Gilt denn dann nicht zunächst: "volenti non fit injuria"? Könnte Christopher Marlowe sein Urheberrecht in ideeller Hin-sicht noch ausüben?

Vielleicht hilft ein anderes Beispiel weiter: Han van Meegeren "fälschte" Vermeer van Melft. Die Fälschungen galten als Meisterwerke Vermeers. Nachdem der wahre Sachverhalt ans Tageslicht gedrungen war, sank das Interesse und der Preis. Warum? Der Grund liegt auf der Hand: es waren keine echten Vermeers, sondern

---

.. viel weniger als die Volkskunde unter einer "offenen Form des Volksliedes" verstehen würde. Aus den "foul papers", die der elizabethanische Dichter dem "Regisseur" abgeliefert habe, habe zunächst dieser die "original papers" angefertigt. Diese wiederum habe der Schauspieler während der Vorstellung oft-mals zugunsten eines improvisierten Sprechens auf-gegeben, so daß jede Vorstellung von der anderen ab-gewichen sei.

1) Calvin Hoffman, 'The Man who was Shakespeare', Lon-don 1955.

echte van Meegerens gewesen. Mit anderen Worten: man wurde sich bewußt, daß nicht Vermeer sondern van Neegeren sich in den Bildern objektiviert hatte, daß also keine persönlichen Bande zwischen den gefälschten Werken und Vermeer bestanden. Sie verloren an Wert, genau wie sie im Wert steigen, wenn persönliche Bande vorhanden sind, wobei dann die Qualität heutzutage eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint. Niemand bezweifelt, daß Vermeer, hätte er zu Lebzeiten van Meegerens gelebt, gegen die Fälschungen hätte vorgehen können. Allerdings nur kraft seines allgemeinen Persönlichkeitsrechtes, nicht kraft seiner ideellen Urheberrechte, weil deren Voraussetzung, ein persönliches Band zwischen Schöpfer und Werk, fehlte.

Obwohl dieser Fall die anderen auf den Kopf stellt, kann er auch die Lösung für jene beeinflussen. Dort besteht die erforderliche Bindung zwischen Urheber und Werk; sie steht Leopold Mozart, Marianne v. Willemer, dem Corot-Schüler, Wolfgang Amadeus Mozart, del Chirico und Marlowe zu. Im Vermeer-Fall besteht keine persönliche Bindung zwischen Maler und gefälschten Bildern. In den ersten Fällen liegt nahe zu sagen, der Urheber habe darauf verzichtet, jemals als Urheber aufzutreten; im letzteren Fall hat ein anderer seine Urheberschaft einfach vorgetäuscht. Alle Fälle haben gemeinsam, daß vor der Geschichte, der Literatur, der Kunst die Wahrheit ans Licht kommt. Nur hat in den ersten Fällen der Urheber selber darauf verzichtet, genannt zu werden und teilweise seine Rechte einem anderen überlassen; im letzteren Fall hat sich ein Dritter die Rechte des Urhebers angemaßt. Die Anmaßung kann niemals geschützt werden, wohl aber vermag die Rechtsordnung das auf einer Willenserklärung beruhende Verhältnis zu einem Dritten zu schützen.

Die Frage nach der allgemeinen Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit der ideellen Interessen ist die Frage nach dem Vorrang unter den Sätzen: 'pacta sunt servanda' auf der einen Seite und dem Satz 'Das Urheberpersönlichkeitsrecht ist weder übertragbar noch verzichtbar, da der Urheber sich durch den Schöpfungsakt auf ewig mit dem Werk verbunden hat', also der sog. Schaffungswahrheit<sup>1)</sup> auf der anderen Seite.

b) Vertragstreue und Schaffungswahrheit:

Die Antwort auf die Frage, welcher Grundsatz Vorrang hat, setzt zunächst voraus, daß beide Sätze richtig sind.

Der Satz 'pacta sunt servanda' ist ein Fundamentalsatz des Rechts a priori. Kant nennt ihn ein Postulat der reinen Vernunft.<sup>2)</sup> Ohne seine Geltung wäre ein Rechtsleben nicht möglich und es herrschte schrankenlose Willkür. Der Satz gilt jedoch nicht ausnahmslos. Er findet seine Grenzen einmal dort, wo das Festhalten am Vertrag die Rechtsausübung unzulässig machen würde (clausula rebus sic stantibus, Treu und Glauben, Opfergrenze) und zum anderen sind nicht alle Sachen Gegenstand der Vertragsfreiheit (§ 138 BGB, numerus clausus der Sachenrechte). Zu den letzteren zählt nun eine weitverbreitete Lehre die sog. Persönlichkeitsrechte. Die Brücke zum zweiten Satz wäre damit geschlagen. Denn die herrschende Lehre zählt das sog. Urheberpersönlichkeitsrecht zu den Persönlichkeitsrechten und hält es deshalb für unübertragbar und unverzichtbar.

Es gilt also zunächst zu untersuchen, ob das Urheberpersönlichkeitsrecht ein Persönlichkeitsrecht ist und, sollte das nicht zutreffen, ob es andere Gründe für seine Unübertragbarkeit und Unverzichtbarkeit geben könnte.

c) Urheberpersönlichkeitsrecht und Persönlichkeitsrecht:

Die Lehre versteht das sog. allgemeine Persönlichkeitsrecht als Gesamtbegriff, der das Recht auf Erhaltung,

<sup>1)</sup> vgl. Hubmann UR s. 102f.

<sup>2)</sup> Metaphysik der Sitten 1. Teil. Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre § 19, hrsg. v. Karl Vorländer, Neudruck Hamburg 1959, s. 84ff(86).

Unverletzlichkeit, Würde, anerkannte Bezeichnung und freie Betätigung der Individualität nach allen Richtungen umfaßt.<sup>1)</sup> Nipperdey bezeichnet das allgemeine Persönlichkeitsrecht auch als Rechtsmacht an der eigenen Person oder als Recht auf Achtung und Schutz der Menschenwürde, auf Respektierung der Persönlichkeit<sup>2)</sup>, der BGH als Schutz der menschlichen Personenhaftigkeit.<sup>3)</sup>

Der Einfluß des Art. 28 ZGB<sup>4)</sup>, der den Schutz der persönlichen Verhältnisse normiert, hatte es trotz Unterstützung vieler Anhänger in Deutschland vor dem Inkrafttreten des Grundgesetzes nicht zuwege gebracht, daß Rechtsprechung und Lehre dieses Recht allgemein anerkannten. Wegen seiner generalklauselartigen Weite und dem Fehlen von Rechtsvorschriften, die es als subjektives Recht kennzeichnen, war ihm kein günstiges Schicksal beschieden gewesen.<sup>5)</sup> Nach dem Inkrafttreten

1) Gierke s. 703; neuerdings vor allem Nipperdey in Ennecerus-Nipperdey Allg. Teil des Bürgerl. Rechtes 15.A. 1. Hb. § 101 und Ufita 30, s. 1ff.

2) Nipperdey Ufita 30, s. 5

3) BGHZ 26, 349ff (354)

4) 'Wer in seinen persönlichen Verhältnissen unbefugterweise verletzt wird, kann auf Beseitigung der Störung klagen'.

5) RGZ 51, 369; 56, 275; 69, 403; 79, 398; 113, 414, und noch heute Larenz (Schuldrecht II, 4.A. § 66), der darauf hinweist, daß wegen der generalklauselartigen Weite das allgemeine Persönlichkeitsrecht die Schranke der Sozialadäquanz brauche, sein Inhalt folglich in jedem einzelnen Fall anders zu bestimmen sei. (vgl. dazu BGHZ 26, 349, wo zunächst jede Schuld ausreichte und BGH NJW 1961, 2059 und NJW 1962, 32, wo nur schwere Schuld oder objektiv erhebliche Beeinträchtigung die Grenze zogen. Dazu auch Hartmann NJW 1962, 12ff und Löfner NJW 1962, 225ff).

Aber auch Gierke, auf den sich Nipperdey beruft (Ufita 30, s. 1ff, 3 Anm. 8) scheint beim sog. allg. Persönlichkeitsrecht vorsichtig zu sein. Er verlangt als Bestandteile des subjektiven Rechts ein Rechtssubjekt, das Prädikat des Machthabens, ein Rechtsobjekt als Träger der Pflicht und einen Beziehungsgegenstand, damit der leere Rahmen eines Rechtes gegen jedermann mit einem bestimmten Inhalt erfüllt werde. (s. 256ff) Der Beziehungsgegenstand ist beim allg. Persönlichkeitsrecht die Persönlichkeit, deren Wesen selbst Hubmann, ein führender Vertreter der Theorie des Persönlichkeitsrechtes als unwägbare und ungreifbare bezeichnet. (Das Persönlichkeitsrecht, Münster/Köln 1953 s. 105ff (109)).

Nachdem schon Gierke bei den sog. Grundrechten wegen dieses subjektiven Rechtes vor einer Verwischung zwischen bloßer Rechtsidee und Recht gewarnt hatte (s. 252, vgl. auch Groppler Ufita 25, 385ff (386f) und Schneider ./).

des Grundgesetzes hat jedoch der BGH, besonders in Anlehnung an Nipperdey aus Art 1 und 2 GG auf die Rechtswirklichkeit eines subjektiven Privatrechtes geschlossen und in ständiger Rechtsprechung weiterentwickelt.<sup>6)</sup>

Die Frage, ob das Urheberpersönlichkeitsrecht ein solches Persönlichkeitsrecht ist, bejaht der überwiegende Teil der Lehre.<sup>7)</sup> Nur für wenige ist das Urheberpersönlichkeitsrecht kein Teil des allgemeinen Persönlichkeitsrechts.<sup>8)</sup>

.. JZ 1953, 591) ist er auch beim Charakter des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes als subjektivem Recht vorsichtig und schließt mit dem Satz: „Vieles ist hier noch im Werden. Darum sind die Grenzen zwischen den besonderen Persönlichkeitsrechten und dem allgemeinen Recht der Persönlichkeit zum Theil fließend und unsicher. Jedenfalls erfassen die infeste Form gegossenen Persönlichkeitsrechte nicht den an sich hierfür geeigneten Stoff. Vielmehr lassen sie empfindliche Lücken. Zur Ausfüllung solcher Lücken muß da, wo das Rechtsbewußtsein der Gegenwart dies erheischt, auf das allgemeine Recht der Persönlichkeit zurückgegriffen werden, bis aus ihm ein neues besonderes Recht herausgeholt ist!

- 6) BGHZ 24, 200; 26, 349. Vgl dazu StB in Anm. zu Schulze BGHZ 46, ferner Coing SJZ 1947, 642; Neumann-Duesberg gespr.Wo s. 158; Lehmann Schuldrecht 14.A. § 233 2c; Staudinger-Coing Vorb. 19ff vor § 1. In der Schweiz dagegen greifen die Gerichte immer weniger auf den Art. 28 ZGB zurück (Vgl. Troller Ufita 28, 257ff (287f)).
- 7) Voigtländer-Elster-Alene 4.A. s. 75; Liermann s. 39; Reinhardt s. 50; Runge Ufita 23, 16; Hubmann RdsG s. 90; UR s. 64; Ulmer s. 35ff; Gamm NJW 1959, 318; BB s. 72ff; Roeber s. 18; Rintelen s. 40 (nicht ganz sicher, da er für das Urheberpersönlichkeitsrecht die Mitteis'sche Formel 'Werkehrenschutz' vorschlägt s. 73f., aber davon spricht, die Persönlichkeitsrechte seien an sich unübertragbar); Enneccerus-Nipperdey 15.A. s. 583; Staudinger'Coing Vorb. 24 vor § 1; Soergel-Siebert Rdn. 17 zu § 12; Hubmann PR s. 172ff; Elster-B-P-Kl- s. 327f; RegV Begrd. s. 43f.
- 8) Schramm Grdl. s. 158; Troller Imm I s. 85ff und Ufita 21, 218ff wie auch Ufita 28, 257f; Neumann-Duesberg gespr.Wo s. 158; de Boor RabelsZ droit moral s. 692ff; Hirsch in Ufita 26, s. 1ff (14) und Groppler in Ufita 25, 385ff.



Es ist nötig, zunächst die ältere Lehre zu dieser Frage heranzuziehen, obwohl sie einerseits noch kein besonders ausgebildetes Urheberpersönlichkeitsrecht gekannt und andererseits versucht hat, das Urheberrecht entweder insgesamt dem 'Persönlichkeitsrecht' zuzuteilen, so namentlich Gierke <sup>1)</sup>, oder aufzuspalten und neben den vermögensrechtlichen Teil einen dem Persönlichkeitsrecht zuzurechnenden ideellen Teil zu stellen, so namentlich Kohler. <sup>2)</sup>

Es fällt hier gleich auf, daß Gierke den Begriff des Persönlichkeitsrechtes so weit gefaßt hat, daß sich vermögensrechtliche Inhalte aus ihm heraus entwickeln, <sup>3)</sup> daß sie als Realrechte mit einem Grundstück verknüpft sein konnten <sup>4)</sup> und daß sie nicht alle unübertragbar waren. Troller <sup>5)</sup>, dem sich Peter weitgehend anschließt, <sup>6)</sup> weist ausdrücklich auf diese Weite der Gierke'schen Definition hin. Er sieht in Kohler den Vater des Begriffes Urheberpersönlichkeitsrecht <sup>7)</sup>. Kohler meint zwar, das Urheberrecht auftrennen zu müssen, weil es ein Recht an einem außerhalb des Menschen stehenden, aber nicht körperlichen, nicht faßbaren und greifbaren Rechtsgute sei, <sup>8)</sup> auf der anderen Seite verweist er jeden ideellen Schutz dieses Gutes in das allgemeine Persönlichkeitsrecht, da etwa der Schutz gegen veränderte Wiedergabe nicht aus der Herrschaft über das Werk, sondern aus der Herrschaft über die Person, die Persönlichkeit des Urhebers fließe. <sup>9)</sup>

Dieser Rückblick auf die alten Theorien zeigt, daß tatsächlich alle modernen Autoren, die das Urheberpersönlichkeitsrecht als Persönlichkeitsrecht bezeichnen, auf die Thesen Kohlers zurückgehen. Troller <sup>10)</sup> hat mit Recht gesagt, daß die Persönlichkeit bei Gierke mit dem heutigen Persönlichkeitsrecht nichts mehr zu schaffen habe, sondern daß alle, die sich heute auf Gierke berufen, dessen Begriff mit einem neuen, wesentlich

1) Gierke s. 717, 748ff

2) Kohler UR s. 1ff, 15

3) Gierke s. 706

4) Gierke s. 707f.

5) Troller Ufita 28,259 und Imm. I. s. 85ff

6) Peter Ufita 36,257ff(262ff)

7) Troller Ufita 28,262

8) Kohler UR s. 1

9) Kohler UR s. 15

10) Troller Ufita 28, 257ff(262) und Ufita 29, 143ff.

engeren Gehalt ausgefüllt haben. Das sog. allgemeine Persönlichkeitsrecht umfaßt heute im Gegensatz zu Gierke nur die Rechtsmacht an der eigenen Person (so Nipperdey), nicht mehr die Rechtsmacht an Gegenständen, die außerhalb der Person liegen. Sind es bei Gierke außer Leib und Leben, Freiheit, Ehre, den sog. besonderen Zuständen (Zugehörigkeit zu einem Geburtsstande, Vollkaufmannseigenschaft), noch die Rechte auf Betätigung (Recht der freien Erwerbstätigkeit, Recht auf besonderen wirtschaftlichen Tätigkeitsbereich - Monopolrechte, ausschließliche Gewerberechte, Bannrechte, ausschließliche Aneignungsrechte - herrenlose Sachen, Grundstückseigentumsrechte - Namen und Zeichen und die Geisteserzeugnisse (samt Erfindungen)<sup>1)</sup>, so zählt Nipperdey außer dem Namensrecht, dem Bildnisschutz, dem Recht am gesprochenen Wort, dem Recht der persönlichen Ehre, dem Recht der blutsmäßigen Abstammung, dem Recht an der Geheimsphäre, dem Recht auf Achtung der Privatsphäre, dem Recht auf Achtung der persönlichen Gefühlswelt, auf Integrität des seelischen Innenlebens, der Freiheit der Aussage im Strafprozeß, nur noch das Urheberpersönlichkeitsrecht unter die Persönlichkeitsrechte.<sup>2)</sup> Ausgeschieden sind also inzwischen Güter wie Fabrikmarken, Erfindungen, Regalien usw.

Ursache des Ausscheidens war die wohl richtige Erkenntnis, daß das Persönlichkeitsrecht die Eigenschaft, den Zustand, das Sosein einer Person zu schützen die Aufgabe hat. Das hat Nipperdey als führender Vertreter der Lehre vom allgemeinen Persönlichkeitsrecht in den oben erwähnten Sätzen anerkannt und ausgedrückt. Trotzdem hält er, im übrigen ohne Begründung, daran fest, das Urheberpersönlichkeitsrecht sei ein Persönlichkeitsrecht.

Das Urheberpersönlichkeitsrecht schützt aber niemals den Urheber, sondern immer nur das Band zwischen ihm und seinem Werk.<sup>3)</sup> Es umfaßt vor allem drei Rechte:

1) Gierke s. 709ff

2) Nipperdey Ufita 30, s. 9ff.

3) so ausdrücklich de Boor in Grundprobleme s. 262f.

das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft, das Recht, Änderungen zu verbieten und das Recht, ein Werk zu veröffentlichen. Diese Rechte haben keinen Zustand und keine Eigenschaft des Urhebers als Schutzgegenstand. Sie schützen nur das Verhältnis Urheber/Werk. Nun ist es zwar richtig, daß sich die Persönlichkeit im Werk objektiviert. Das heißt aber nicht, daß sie ihr Sosein in das Werk verlegt. Jedes Werk ist aus sich heraus verständlich und kann begriffen werden, ohne daß der Begreifende den Urheber in seinem Sosein kennt.<sup>1)</sup> Objektivieren bedeutet ja gerade Loslösen vom Sosein, Verselbständigen gegenüber dem Sosein. Das Urheberrecht schützt im Werk nicht mehr das Sosein der Person, sondern nur noch das Verhältnis zwischen der Person und dem von ihr abgelösten und verselbständigten Werk. Das Gegenteil illustriert E.T.A. Hoffmann in seiner Novelle 'Das Fräulein von Scudéry'<sup>2)</sup>, worin der Goldschmied Cardillac diese Trennung nicht verschmerzen kann und folgerichtig jeden, der dessen Schmuckstücke kauft und damit die Bande zwischen dem Schöpfer und seinem Werk endgültig zerreißt, nach dem Kauf überfällt, niedermacht und sich seinen Schmuck und damit auch den verlorenen Teil seiner Persönlichkeit zurückholt.<sup>3)</sup>

Das allgemeine Persönlichkeitsrecht schützt in seiner heutigen Gestalt konkret das Recht der freien Entfaltung, das Recht auf Leben und körperliche Unversehrtheit und die Freiheit der Person.<sup>4)</sup> Das Urheberpersön-

1) Das beweisen gerade solche Theorien, wie sie um die Urheberschaft Shakespeares aufgestellt werden. Die Werke können leben, ohne daß wir um den Urheber wissen. Vielleicht macht dieser Umstand die Werke sogar besonders anziehend.

2) 'Die Serapionsbrüder' 3.Bd. 6.Abschnitt (E.T.A.Hoffmanns Werke hrsg.v.Georg Ellinger, Berlin/Leipz./Wien/Stgt/ 1912 ,7.Teil s. 130ff.

3) Alma Mahler-Werfel schreibt dazu (Mein Leben, Stgt/Hamburg 1960, s. 73): 'Oskar Kokoschka, zum Beispiel, hatte ein Bild dreimal verkauft, ohne sich des Unrechts, das er beging, bewußt zu werden. Er begriff nicht, daß ein einmal verkaufte Bild ihm nicht mehr gehörte. Und irgendwie hatte er ja recht.- Geistiges Eigentum sollte für das schäbige Geld gar nicht dem Käufer gehören, das der junge unbekannte Künstler nehmen muß. Es sollte nur Mietsverträge geben, zum Beispiel zehn Jahre ein Bild hängen haben und es dann zurückgeben müssen, oder ein zweites Mal kaufen . . . !'

4) vgl. Maunz, Th. Dt. Staatsrecht 10.A. München/Berlin 1961, s. 96

lichkeitsrecht schützt aber nur das Rechtsverhältnis zwischen der Person und ihrem Werk<sup>1)</sup>. Viel Verwirrung hat hierbei außer Kohler der Begriff "Urheberpersönlichkeitsrecht" gestiftet. Er verleitet nachgerade dazu, das Urheberpersönlichkeitsrecht als Persönlichkeitsrecht anzusehen. Auch der Begriff "droit moral" ist in diesem Sinne vorbelastet. Der Mitteis'sche Vorschlag "Werkehrenschaft" oder Elsters "Urheberschaftsrecht" vermeiden eine solche Verwirrung. Sie verhindern überdies, daß echte Persönlichkeitsrechte, wie z.B. die sog. positiven Urheberrechte zum Urheberpersönlichkeitsrecht gezählt werden.<sup>2)</sup> So handelt es sich bei dem Recht, ein Werk zu schaffen, um ein reines allgemeines Recht der Persönlichkeit, da es sich nur auf ein Sosein, auf einen Zustand, nicht auf ein Verhältnis bezieht. Es fehlt ihm das konkrete Band zum Werk. Es darf noch eine irgendwo erzählte Anekdote vorgestellt werden, die diese Fragen im Kern kennzeichnet und gleichzeitig den Fall Vermeer / van Meegeren löst. A sagt zu B, der C behauptet, er habe deine Bilder gemalt. A soll darauf erwidert haben: "Solange er noch nicht behauptet, ich hätte die seinen gemalt, mag es angehen". Mit der ersten Behauptung greift hier C in das "droit moral" des A ein; er stört das geschützte Band zwischen Urheber und Werk. Mit der zweiten Behauptung würde C nicht in das persönliche Band zwischen A und seinem Werk fassen. Er würde vielmehr die Persönlichkeit des A angreifen.<sup>3)</sup> Der Angriff würde zwar den Urheber A treffen, jedoch nur in seinem einmaligen Sosein. Das ist aber der Bereich des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes, nicht der des sog. Urheberpersönlichkeitsrechtes. Mögen für Gierke auch noch die Beziehungen der Person zu außerpersönlichen Gütern vom allgemeinen Persönlichkeitsrecht umfaßt gewesen sein, so bleibt heute, nachdem

1) Vgl. Troller Imm. II, S.668

2) Vgl. Strauss Ufita 23, S.286ff (294, 302, 316)

3) Auch Wilhelm Hauff hatte etwas Ähnliches getan. Er hatte seinen Roman 'Der Mann im Mond' unter dem Namen des Novellisten H. Clauren (Carl Heun) aus satirischen Motiven erscheinen lassen, war aber in einem von Heun angestregten Prozess auch unterlegen. Vgl. 'Kontrovers-Predigt über H. Clauren und dem Mann im Monde' in Hauffs Werke hrsg. von Max Mendheim, Leipzig/Wien o.J. 3.Bd. S.221 und Einl. des Hrsg. 3.Bd. S.3ff.

dieser Begriff nur noch die von Gierke als "höchstpersönlich" bezeichneten Rechte umfaßt, nichts anderes übrig, als das sog. Urheberpersönlichkeitsrecht aus dem Begriff des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes zu entlassen, wie das ja auch schon mit den übrigen bei Gierke noch zu findenden Rechten geschehen ist.

Das sog. Urheberpersönlichkeitsrecht ist also kein Teil des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes.<sup>1)</sup>

- d) Ist das Urheberpersönlichkeitsrecht unübertragbar oder unverzichtbar?

Wenn das sog. Urheberpersönlichkeitsrecht kein Teil des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes ist, braucht nicht besonders geprüft zu werden, inwieweit die Behauptung zutrifft, das Persönlichkeitsrecht sei unver-

---

1) Die vielverbreitete Ansicht, daß Briefe, wenn sie nicht der geforderten Werkhöhe entsprechen, Schutz nach allgemeinem Persönlichkeitsrecht genießen, darf nicht zu dem Schluß verleiten, jedes Werk nach dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht zu schützen, einfach deshalb, weil ja auch schon Briefe geschützt werden.  
Ein solches Mißverständnis, dem etwa Schiefner (GRUR 1960, 156ff(159)) erliegt, könnte entstehen, wenn man übersieht, daß das allgemeine Persönlichkeitsrecht Briefe deshalb schützt, weil deren unbefugte Veröffentlichung die Geheimsphäre der Person, in der Regel nicht aber diese selbst, verletzt. (Vgl. dazu die Fassung des § 85 RefE und die Begründung zur Streichung dieser Vorschrift im MinE s. 27 "Bei diesen Rechten (Schutz von Briefen und Schutz von Bildnissen) handelt es sich um reine Persönlichkeitsrechte, die nur eine lose Verbindung zum Urheberrecht haben. Vgl. § 15 des Entwurfes eines Gesetzes zur Neuordnung des zivilrechtlichen Persönlichkeits- und Ehrenschatzes") Vgl. auch Peter Ufita 36, 257ff(268f), der das sog. Urheberpersönlichkeitsrecht scharf vom allgemeinen Persönlichkeitsrecht trennt, aber richtig sagt, daß die Persönlichkeit des Urhebers auch durch Handlungen verletzt werden kann, die sich auf das von ihm geschaffene Werk beziehen.  
Die 'Cosima Wagner' Entscheidung des BGHZ 15, 249 hatte verstanden, den Gedanken des Vertrauensschutzes, der Geheimsphäre genauer herauszuarbeiten. Dagegen wird der angezeigte Unterschied wieder verwischt durch die Entscheidung BGHZ 31, 308: Briefe und private Aufzeichnungen sind zwar keine Werke i.S. d. § 1 LUG, aber als Ausdruck der Gedanken, wie das gesprochene Wort (BGHZ 27, 284) Emanation der Persönlichkeit! Vgl. dazu schon die Entscheidung BGHZ 13, 334; Allfeld 20 zu § 1 und Pinner, das Recht des Briefes in rechtsvergleichender Darstellung, Leiden 1937.



zichtbar und unübertragbar. Diese Frage, die die Arbeit nicht mehr berührt, kann bei der Frage nach der Unübertragbarkeit und Unverzichtbarkeit der sog. Urheberpersönlichkeitsrechte gestreift werden.

Gierkes weite Definition des Persönlichkeitsrechtes fordert, daß er die Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit weiter Teile der einzelnen Rechte freistellt.<sup>1)</sup> Er kennt zwei Arten von Persönlichkeitsrechten: solche, die übertragbar sind - sei es der Substanz oder der Ausübung nach - und solche, die unübertragbar sind. Grundsatz ist für ihn allerdings die Unübertragbarkeit. (" Die Persönlichkeitsrechte sind 'an sich' unübertragbar") Die unübertragbaren nennt er höchstpersönliche Rechte,<sup>2)</sup> die in einer bestimmten Person entstehen, an sie gebunden bleiben und mit ihr untergehen. Es sind die heute unter das allgemeine Persönlichkeitsrecht zählende Rechte. Solche Rechte jedoch, deren Gegenstand als unkörperliche Sache einen selbständigen objektiven Bestand gewinnen kann (Immaterialgüterrechte) unterliegen nicht denselben Grundsätzen.<sup>3)</sup>

Auch der Vorkämpfer des modernen allgemeinen Persönlichkeitsrechtes, Nipperdey, der einige übrige Rechte, die Gierke noch unter die übertragbaren Persönlichkeitsrechte gezählt hatte, aus seinem Katalog entfernt hat, sieht das Urheberpersönlichkeitsrecht als besonderes Persönlichkeitsrecht an, dem er ausdrücklich seine Verzichtbarkeit, Übertragbarkeit und begrenzte Dauer bescheinigt.<sup>4)</sup> Ihm folgen Staudinger-Coing<sup>5)</sup>, Soergel-Siebert<sup>6)</sup>, die die Übertragung zur Ausübung oder den beschränkten Verzicht gestatten.

Doch diese Einsicht in die großen Kommentare zum BGB ist zu allgemein umrissen, um für das Ergebnis der Arbeit von allzugroßem Wert zu sein.

In der urheberrechtlichen Literatur tritt außer de Boor in seiner schon erwähnten Schrift<sup>7)</sup> und einigen südamerikanischen Gesetzgebern kaum noch jemand für

1) Gierke s. 707

2) Gierke s. 707

3) Gierke s. 707

4) Nipperdey Ufita 30, 20; Enneccerus-Nipperdey 15.A.s.461

5) Vorb. 24 vor § 1

6) Rdn. 50 zu § 12

7) de Boor UR s. 212ff.

schränkenlose Übertragung ein,<sup>1)</sup> und außer einigen mitteleuropäischen Gesetzgebern<sup>2)</sup> lehnt es auf der anderen Seite nur Kohler vollkommen ab<sup>3)</sup>, das Urheberpersönlichkeitsrecht (so die deutschen Entwürfe<sup>4)</sup>) oder das allgemeine Persönlichkeitsrecht (so Kohler), als übertragbar zu bezeichnen.

Die überwiegende Meinung hält sich in der Mitte zwischen diesen extremen Auffassungen. Einmal verpflichtet sie sich dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht gegenüber, wie wir oben gesehen haben, und möchte grundsätzlich an der Unübertragbarkeit und auch der Unverzichtbarkeit festhalten. Doch kann sie sich zum anderen den Erfordernissen des Rechtslebens nicht verschließen und vermag daher den Grundsatz nicht streng durchzuführen.

Eine Mindermeinung, die das Urheberpersönlichkeitsrecht, wie wir gesehen haben zurecht, vom Persönlichkeitsrecht trennt, untersucht die Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit nicht vor dem Hintergrund des allgemeinen Persönlichkeitsrechts, sondern geht eigene Wege. Diese Gruppe kann sich auf eine Reihe von ausländischen Rechten und Rechtspraktiken stützen.

Um ein klares Bild über die verschiedenen Ansichten zu gewinnen, sollen diese zunächst kurz skizziert werden:

Zur ersten Gruppe zählen vor allem Ulmer, Hubmann, Roeder, Runge und Rintelen, wobei die beiden letzten beinahe den Übergang zur zweiten Gruppe vollziehen.

- 1) Art. 736 des Urhebergesetzes von Nicaragua spricht von "transfer like other property", Art. 45 des Urhebergesetzes von Paraguay behält dem Autor das "Urheberpersönlichkeitsrecht" vor "except when he has expressly assigned or renounced this right and in so far as such renunciation or assignment may be proper". In gleicher Weise bestimmt Art. 11 der Interamerikanischen Convention von Washington vom 22.6.46, daß der Urheber bestimmte "Urheberpersönlichkeitsrechte" behält à moins que, par consentement antérieur, contemporain ou postérieur à cette modification, il n'ait cédé cette faculté, ou qu'il n'y ait renoncé.. (DdA 1946, p. 98).
- 2) Art. 6 franz. Gesetzes von 1957, Art 22 des ital. Gesetzes von 1941, Art. 15, 97 des portug. Ges. von 1927, Art. 20 des Gesetzes von Monaco v. 1949 und Art. 44ff des jugoslaw. Gesetzes von 1957.
- 3) Kohler UR s. 18, 243 (Ausnahme), 463, 465
- 4) § 24 MinE und Begr. s. 22; § 29 RegV und Begr. s. 30.

Ulmer <sup>1)</sup> läßt bei der Übertragung vermögensrechtlicher Nutzungsrechte nur die Tochterrechte übergehen, das Mutterrecht bleibe jedoch beim Urheber zurück. Auf entsprechende Art könnten die persönlichkeitsrechtlichen Befugnisse in der Regel zu treuen Händen und nur zur Ausübung, niemals aber der Substanz nach übertragen werden. <sup>2)</sup> Selbst bei einem Verzicht könnte der Urheber kraft seiner zurückbleibenden persönlichkeitsrechtlichen Befugnisse Entstellungen seines Werkes und falschen Angaben über seine Urheberschaft entgegenreten. <sup>3)</sup>

Hubmann kommt vom 'geistigen Eigentum' her <sup>4)</sup> und ficht sogar für ein 'ewiges' drat moral. <sup>5)</sup> Die Übertragung von Persönlichkeitsrechten läßt er dort zu, wo sie keine erheblichen persönlichen Interessen berühre. <sup>6)</sup> Im Kernbestandteil sei daher auch das Urheberpersönlichkeitsrecht unübertragbar und unverzichtbar. <sup>7)</sup> Nur deshalb sei es möglich, von einem Anwachsen etwa neu entstehender Befugnisse beim Urheber zu sprechen, <sup>8)</sup> und nur deshalb könne der Urheber einer Urheberrechtsverletzung, soweit sie seine persönlichen Interessen erheblich berühre, entgegenreten.

Einzelne persönlichkeitsrechtliche Befugnisse könne der Urheber aber übertragen und zwar der Substanz wie der Ausübung nach. <sup>9)</sup> Unübertragbar, daher auch unverzichtbar und zum Kern gehörend, sei die Befugnis, Entstellung und Verstümmelung zu verbieten. <sup>10)</sup> Als gleichfalls unverzichtbar bezeichnet Hubmann das Recht, ein unveröffentlichtes Werk bei Nichterfüllung des Verlagsvertrags zurückzurufen, und das Recht auf Widerruf der Veröffentlichung aus wichtigen persönlichen Gründen. Denn beide Rechte dienten dem Schutz schwerwiegender persönlicher Interessen. <sup>11)</sup>

Ein Vorliegen solcher erheblicher Interessen verneint indessen Hubmann für die Kleine Münze und für die

1) Ulmer UR s. 101

3) Ulmer UR s. 289, 303

5) Hubmann UR s. 54

7) Hubmann UR s. 167

9) Hubmann UR s. 175f

11) Hubmann UR s. 177

2) Ulmer UR s. 100, 287

4) Hubmann UR s. 48

6) Hubmann RdsG s. 85, 87

8) Hubmann UR s. 167

10) Hubmann UR s. 176

kunstgewerblichen Erzeugnisse und bejaht dort die volle Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit.<sup>1)</sup>

Roeber sieht das Urheberpersönlichkeitsrecht grundsätzlich als unübertragbar und unverzichtbar an, gestattet jedoch, daß der Urheber Dritte mit der Wahrnehmung beauftragt.<sup>2)</sup>

Runge <sup>3)</sup> spricht ebenfalls vom zurückbleibenden Kern, stellt aber fest, daß davon nicht mehr viel übrig bleibe, wenn der Urheber das Änderungsrecht übertrage.

Er bricht eine Lanze für die Übertragbarkeit, indem er im Interesse des 'team-works' etwa beim Film dem Grundsatz der Unübertragbarkeit Schranken setzt.<sup>4)</sup> Beim Veröffentlichungsrecht sieht Runge keine Schwierigkeit, da sich derjenige nicht mehr auf dieses Recht berufen könne, der seine Verwertungsbefugnisse abgetreten habe.<sup>5)</sup> Beim Recht auf Anerkennung der Urheberschaft und beim Änderungsrecht tritt Runge für Abtretbarkeit und Verzichtbarkeit insoweit ein, als es sich um Mitwirkung bei einem teamwork handelt, und der Schutz des Gesamtwerks eine solche Einschränkung der Einzelrechte angebracht erscheinen läßt. (Schulbuch, Film, Rundfunk).<sup>6)</sup> Die Grenze ziehe der Rechtsmißbrauch.

Rintelen läßt wie Runge Ausnahmen von der Unübertragbarkeit und Unverzichtbarkeit mit Blick auf den Film 'trotz dogmatischer Bedenken' zu <sup>7)</sup>, obwohl auch er grundsätzlich an der Unübertragbarkeit vor allem des Rechtes auf Anerkennung der Urheberschaft und des Rechtes, Einstellungen zu verbieten, festhalten will, jedenfalls soweit, als dies die geistigen Interessen des Urhebers beeinträchtigt.<sup>8)</sup>

Diese Gruppe kann sich auf die Rechtsprechung des RG<sup>9)</sup> und auch teilweise auf die Rechtsprechung des BGH berufen, die ebenfalls vom zurückbleibenden Kern ausgeht, aber eine Übertragung des Veröffentlichungsrechtes etwa für möglich hält.<sup>10)</sup>

1) Hubmann UR s. 65, 168

3) Runge UR s. 226

5) Runge Ufita 23, 19

7) Rintelen UR s. 73f.

9) RGZ 79, 397; 102, 134ff; 118, 285; 123, 319; 128, 103; 130, 196ff; 134, 201.

10) BGHZ 15, 258

2) Roeber s. 96, 97, 100

4) Runge Ufita 23, 16ff

6) Runge Ufita 23, 20f.

8) Rintelen UR s. 110f.

Zur zweiten Gruppe zählen vor allem de Boor, Troller und ihm folgend Peter, dann Hirsch und Groppler:

de Boor ist von seinem ursprünglich vertretenen Dualismus <sup>1)</sup> zur monistischen Lehre Allfelds, Ulmers, Hubmanns übergegangen. Er rechtfertigt seinen Übertritt mit dem Hinweis auf die unteilbare Natur der ausschließlichen Befugnisse des Urhebers. Die Gesamtinteressen des Urhebers könnten nicht aufgespalten werden in einen materiellen und in einen ideellen Teil, weil das bei jedem Einzelrecht schon gar nicht möglich sei. Die Lage gleiche der Lage der Rechte aus dem Eigentum, deren zugrundeliegende Interessen sich ebenfalls nicht in materielle und ideelle Interessen aufteilen ließen.<sup>2)</sup> Wie mancher Eigentümer erhebe die Störungsklage aus Interesse an Ruhe vor unerwünschtem Lärm <sup>3)</sup>, ein durchaus ideelles Interesse. Daher könne man auch nicht mehr von der Frage der Übertragbarkeit des *droit moral* reden sondern müsse richtig von der Übertragbarkeit des Urheberrechts sprechen. Ob das Urheberrecht nun übertragbar sei oder nicht, richte sich nach der besonderen Interessenlage. Von den drei Grundtatsachen:

1. Der Urheber ist der Schöpfer des Werkes.
2. Das Werk dient der Mitteilung eines geistigen Gehalts an die Öffentlichkeit.
3. Das Urheberrecht ist dem Schöpfer gegeben, damit er aus dem Werk Erträge ziehe oder ziehen lasse.

stünden die beiden ersten im Widerspruch zur letzten. Daraus könne nur folgen, daß das Urheberrecht unter Lebenden nicht übertragbar sei. Dagegen müsse es möglich sein, die Werknutzungsrechte zu übertragen. Insgesamt aber sei der Zusammenhang zwischen Schöpfer und Werk unaufhebbar und deshalb nicht übertragbar. Die Folge gleiche also jener aus dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht.

Den Widerstreit zwischen dem Urheberrecht, das beim Urheber verbleibt und dem Werknutzungsrecht, das übertragbar ist, die Frage also: *droit moral* oder *Pacta sunt servanda* löst de Boor zugunsten des letzteren Grund-

1) UR 1917

2) de Boor *droit moral* s. 697

3) de Boor *droit moral* s. 698



satzes. Es genüge, daß dem Urheber der Schutz der nicht unbeschränkten Vertragsfreiheit - §§ 138, 242 BGB-zur Seite stehe. Da das allerdings nicht immer genüge, müsse nicht nur das persönliche Interesse des Urhebers an seinem Werk, sondern auch seine Verpflichtung vor der Kultur, sein Werk reinzuhalten, gegen die Vertragsfreiheit im Einzelfall abgewogen werden. Stimme er einer zu starken Verschandelung zu, so handele er und sein Vertragspartner sittenwidrig. de Boor schließt allerdings warnend: zu leicht dürfe man dem Urheber nicht aus seinem Vertrage heraushelfen.<sup>1)</sup>

Trollers <sup>2)</sup> Auffassung gleicht der von de Boor insoweit, als auch er klarstellt, die ideellen und materiellen Interessen des Urhebers seien voneinander untrennbar.<sup>3)</sup> Allerdings könne die Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit niemals der Rahmennorm (etwa Art. 28 ZGB), die er als allgemeines subjektives Recht mit bestimmtem Inhalt ablehnt, zukommen, sondern nur den einzelnen konkreten, aus ihr abgeleiteten Rechten.<sup>4)</sup> Das treffe für die einzelnen Bestandteile des Persönlichkeitsrechtes genau so zu wie für diejenigen des sog. Urheberpersönlichkeitsrechtes. So sei im Bereich des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes der Name deshalb unübertragbar und unverzichtbar, weil davon die gesellschaftliche Ordnung tief getroffen wäre <sup>5)</sup>, die Freiheit auf der anderen Seite aber sehr wohl wenn auch nicht übertragbar, so doch teilweise verzichtbar, da ja jeder schuldrechtliche Vertrag die persönliche Freiheit beeinträchtige. Nur eine übermäßige Einschränkung könne aus ethischen Gründen verhindert werden.<sup>6)</sup>

Bei der Prüfung der einzelnen Rechte aus dem sog. Urheberpersönlichkeitsrecht wirft dann Troller die Frage auf, ob dem Grundsatz des festen Bandes zwischen Schöpfer und Werk die rechtliche Anerkennung versagt werden könne, etwa weil der Urheber darauf verzichtet habe

1) de Boor droit moral s. 705

2) Troller Imm. II s. 764ff; ausführlich in Ufita 28, 257ff vgl. auch Ufita 29, 141.

3) Troller Ufita 28, 290

4) Troller Ufita 28, 291

5) Troller Ufita 28, 292

6) vgl. dazu Art 27 ZGB

sich durchzusetzen. Er weist mit Louis Vaunois <sup>1)</sup> dazu auf Auguste Maquet hin, der, wenn gleich Miturheber der 'Drei Musketiere' <sup>2)</sup> und weiterer 20 Romane von Alexander Dumas père, seine Rechte gegen Dumas niemals habe durchsetzen können. Zwar sei er in den verschiedensten Urteilen von 1858 bis 1922 als Miturheber anerkannt worden, doch es habe ihm kein Gericht gestattet, die Werke zu signieren, weil er gegenüber Dumas père stillschweigend auf die Urheberschaft verzichtet habe. Mit weiteren Hinweisen auf L. Vaunois nennt Troller als Beispiel für den völligen Verzicht nicht nur auf den Urhebernamen, sondern auf die Urheberpersönlichkeit, Macpherson, den Dichter des Ossian. Dieser habe seine Werke ja nicht unter seinem eigenen Namen veröffentlicht, sondern sie einem schottischen Barden des 3. Jahrhunderts zugeschrieben, ein Kniff, der ihm jenen Weltruhm gesichert hat, den ihm sein eigener Name nicht eingetragen haben würde.<sup>3)</sup>

Troller entscheidet nicht, ob er die völlige Übertragung der Urheberschaft in solchen Fällen gutheißen würde. Ihm genügt es, auf die Probleme hinzuweisen. Solche würden auch heute noch auftauchen: wieviele Anwälte und Professoren unterschrieben nicht ohne Bedenken Gutachten, die ihre Mitarbeiter verfaßt hätten.<sup>4)</sup>

Was nun aber das Namensrecht anlange, so sei eine Vereinbarung darüber dann unzulässig, wenn sie das Publikum täuschen solle. Das treffe zu, soweit ein bekannter Name das Werk eines Unbekannten schleppen solle.<sup>5)</sup>

Die Zustimmung zur Werkänderung könne dagegen immer in verbindlicher Weise erteilt werden. Beim Urheber bleibe aber der Anspruch zurück, sich gegen eigentliche Verstümmelungen und andere Eingriffe zu wehren, die der Urheberehre abträglich wären.

1) L. Vaunois DdA 65 (1952) p. 63ff (68f).

2) Alexandre Dumas 1<sup>o</sup> n'en a pas eu l'idée

2<sup>o</sup> n'en a pas composé le plan

3<sup>o</sup> n'en a pas écrit le texte le premier

3) Auguste Maquet a imaginé, composé, écrit.  
vgl. Stern Zsf. vgl. Lit.gesch. NF 8 (1895)

4) Troller Ufita 28, 294f

5) Troller Ufita 28, 295

Das Veröffentlichungsrecht endlich sei auch der Substanz und nicht nur der Ausübung nach übertragbar.<sup>1)</sup>

Peter <sup>2)</sup> folgt **stark** der Auffassung Trollers, trennt aber die dem Schutz der ideellen Interessen am Werk dienenden Rechte scharf von solchen Rechten, die dem Urheber kraft seines allgemeinen Persönlichkeitsrechtes zustehen. Zu letzteren zählt er alle jene Rechte, mit denen sich der Urheber gegen Verletzung seiner Eigensphäre, der freien Entfaltung seiner Persönlichkeit sowie seines beruflichen und privaten Ansehens zur Wehr setzen kann. Er hält die Trennung für erforderlich, weil die letztgenannten Persönlichkeitsgüter auch durch Handlungen verletzt werden könnten, die sich auf das vom Urheber geschaffene Werk beziehen. Er nennt dafür etwa die Verletzung des beruflichen Ansehens des Urhebers durch die Veröffentlichung des Werkes in einer verstümmelten Form.

Was nun die wirklichen ideellen Rechte des Urhebers angehe, so gibt er dem Satz 'pacta sunt servanda' eine höhere Durchschlagskraft als den Lehren der Rechtstheorie.

Hirsch <sup>3)</sup> greift diese herrschende Lehre im Grunde an. Er geht dabei von 2 Fragen aus: Die Frage, wem die Urheberschaft überhaupt zuerkannt werden könne, erhalte die Antwort, jedem der Rechtsträger sein kann. Die Frage, wem sie tatsächlich zuerkannt werden solle, sei keine Frage, die die Natur der Sache beantworte. Es sei vielmehr eine Frage der Wertentscheidung, die der Staat beantworte, indem er die Urheberschaft demjenigen zuerkenne, der die Für- und Vorsorge habe.<sup>4)</sup> Hirsch will unter Hinweis auf die Entscheidungen des House of Lords Donaldson v. Becket von 1774 <sup>5)</sup> und des Supreme Court Wheaton v. Peters von 1834 das Werk vor der Veröffentlichung nach Naturrecht schützen, nachher aber nur noch nach Maßgabe des positiven, gesetzten Rechts.

1) Troller Ufita 28, 297                      2) Peter Ufita 36, 257ff

3) Hirsch Ufita 26, 1ff; vgl. a. Ulmer s. 100

4) Hirsch Ufita 26, 12. Die Parallele zu § 950 BGB liegt auf der Hand, wie Hirsch anderweitig betont. (Ufita 25, 5ff(19)). Nicht die formale Logik entscheide, sondern die Lebensanschauung.

5) vgl. Gieseke s. 73f; Ulmer UR s. 51

Hirsch sieht das Urheberpersönlichkeitsrecht nicht als selbständigen Rechtsbegriff an. Es sei nur zusammenfassende Bezeichnung für drei dem Urheber vorbehalten Befugnisse:

1. Das Ob, Wann, Wie der Erstveröffentlichung
2. Das Ob und Wie der Urhebernennung und -benennung
3. Das Ob und Wie von Änderungen am Werk.

Diese Befugnisse wiederum seien nur gewährt zur Verstärkung und Erhaltung derjenigen Befugnisse, welche im Wirtschaftsleben eine geldwerte Gegenleistung für die Werknutzung garantieren sollen. So werde der Umfang ihrer Übertragbarkeit durch den Umfang und die Art der wirtschaftlichen Verwertungsmöglichkeiten bestimmt.<sup>1)</sup> Hirsch verweist dabei auf die Ansicht seines Schülers

Groppler <sup>2)</sup> Auch er kämpft gegen die Ansicht, das Urheberrecht sei ein subjektives Recht.<sup>3)</sup> Ein solches setze nach Gierke einen Rechtsträger, einen Verpflichteten und ein bestimmtes Verhalten, dessen Vornahme oder Unterlassung der Berechtigte vom Verpflichteten verlangen könne, voraus. An diesem bestimmten Verhalten, das der Verpflichtete dem Rechtsträger gegenüber beobachten müsse, fehle es nicht nur beim Urheberrecht, sondern auch beim allgemeinen Persönlichkeitsrecht, und auch das Eigentum sei aus ähnlichen Gründen kein subjektives Recht.

Bei der Urheberschaft handele es sich vielmehr um eine Rechtsfolge aus dem Tatbestand der Schöpfung, um ein Rechtsverhältnis ohne subjektives Recht. Solche Rechtsverhältnisse seien auch Erbengemeinschaft, Ehe, Verwandtschaft und Eigentum. Er nennt mit Hirsch dieses Rechtsverhältnis "Werkherrschaft". Es sei na türlich der Feststellungsklage unterworfen. Mit dieser Ansicht will Groppler die alte Streitfrage, ob das Urheberrecht ein Vermögensrecht sei, umgehen. Was nun die einzelnen subjektiven Rechte betreffe, die aus diesem Rechtsverhältnis nach positiv-rechtlicher Vorschrift

1) Hirsch Ufita 26, 14f

2) Groppler Ufita 25, 385

3) dazu schon Gerber JJB 3, s. 359ff(1859); Laband ZHR 23 (1878) 621.

fließen können, schlägt Groppler vor, sie nicht mehr nach persönlichkeitsrechtlichen und vermögensrechtlichen Gesichtspunkten zu unterscheiden. Er verweist vielmehr auf die Vorarbeiten de Boors und will die Sohm-sche Einteilung in verkehrsfähige und nicht verkehrsfähige Rechte übernehmen, ohne allerdings den Sohm-schen Fehler zu begehen, alle Persönlichkeitsrechte als unübertragbar und als Vermögensrechte als übertragbar anzusehen.<sup>1)</sup>

Ob nun die einzelnen Rechte zu der einen oder zu der anderen Gruppe gehören, entscheidet Groppler nach folgendem Grundsatz: Rechte sind dann verkehrsfähig, wenn dafür ein schutzwürdiges Bedürfnis besteht und diesem Bedürfnis nicht andere soziale Interessen entgegenstehen, die den Ausschluß der Übertragbarkeit fordern. Ein solches schutzwürdige Bedürfnis bestehe vor allem dort, wo die Rechte für den Fall ihrer Übertragung dem Erwerber den völligen oder beschränkten Genuß eines wirtschaftlichen Gutes verschaffen. Dieses "Güterverkehrsinteresse" könne sich aber dort nicht durchsetzen, wo stärkere soziale Interessen wie Existenzsicherung, Indiskretionsschutz, Schuldnerschutz entgegenstünden.

Verkehrsfähig sind für Groppler daher Vervielfältigungsrecht, Senderecht, Vortragsrecht, Aufführungsrecht und Vorführungsrecht, da durch die Monopolisierung das Werk knapp werde und damit das Merkmal eines wirtschaftlichen Gutes erfülle.<sup>2)</sup>

Nicht verkehrsfähig seien Rechte auf Schutz einer bestimmten Mitteilungsform wie Veröffentlichungsrecht, Urheberbenennungsrecht und Einstellungsabwehrrecht<sup>3)</sup>, da ihre Übertragung einem wirtschaftlichen Bedürfnis, das auf den Erwerb fremder Vorstellungsgehalte für eigene Zwecke gerichtet sei, nicht entspreche.

Weil diese Rechte nicht übertragbar seien, sei auch die Gesamtposition, das Rechtsverhältnis "Werkherrschaft" unübertragbar. Eine Umgehung des Grundsatzes der Unübertragbarkeit von Einzelrechten durch die Übertragung der Gesamtposition sei nicht zulässig.

1) Groppler Ufita 25, 397f.

2) Groppler Ufita 25, 407

3) Groppler Ufita 25, 408



Von der Übertragbarkeit scheidet Groppler streng die "schuldrechtliche" Erlaubnis, die nicht in die Begriffe "verkehrsfähig" und "nicht verkehrsfähig" einbezogen werden dürfen.<sup>1)</sup> Erlauben bedeute, von Verbieterrechten keinen Gebrauch zu machen. Die Zulässigkeit eines solchen Verhaltens ergäbe sich aus der Freiheit des Individuums, von seinen Rechten Gebrauch zu machen. Denn niemand könne die Ausübung subjektiver Macht als Pflicht auferlegen. Wenn dabei die Bindung des Urhebers in besonderen Fällen sozialen Schutzzwecken oder anderen vitalen Interessen widerstreite, könne die Gültigkeit einer solchen im voraus erteilten schuldrechtlichen Erlaubnis scheitern. Wann dies der Fall sei, bestimme nicht das Urheberrecht, sondern das allgemeine Schuldrecht und die dort entwickelten Grundsätze von Billigkeit, Verwirkung, Unzulässigkeit der Rechtsausübung.<sup>2)</sup>

Diese zweite Gruppe kann sich vor allem auf die in den Vereinigten Staaten gehandhabte Praxis berufen, teils aber auch auf die Praxis europäischer Gerichte, die, wie Strauss in seiner vergleichenden Darstellung des Urheberpersönlichkeitsrechts in den USA und in Europa betont<sup>3)</sup>, kaum jemals einen von einem Urheber geschlossenen Vertrag als unwirksam angesehen haben. Der BGH hat in einer Entscheidung die Übertragung jedenfalls des Veröffentlichungsrechtes für zulässig erklärt.<sup>4)</sup> Die Frage, ob der Substanz oder nur der Ausübung nach, blieb allerdings offen.

e) Lösungsversuche:

Es wäre nun einfach, die gemeinsamen Punkte beider Gruppen herauszusuchen und dabei festzustellen, daß jedenfalls darüber Einigkeit herrscht, die sog. Urheberpersönlichkeitsrechte seien nicht völlig unübertragbar und unverzichtbar.

---

1) Groppler Ufita 25, 410

2) Groppler Ufita 25, 410f. Gegen eine durch Gesetz proklamierte Unübertragbarkeit und Unverzichtbarkeit, wie etwa Art. 6 des franz. Gesetzes v. 1957 ausspricht, wendet sich neuerdings eine Ansicht, die vom Subsidiaritätsbegriff her eingreift. (Ermecke, vor allem aber Reichel in FAZ v. 21.5.1962 und ausführlich in 'Stellungnahme des Börsenvereins' S. 71ff). Es sei nicht einzusehen, daß der Gesetzgeber beabsichtige, den Urheber in seiner Vertragsfreiheit einzuschränken, nur um ihm einen angeblich volleren Schutz zu gewähren. Es sei nicht

Nun kann aber der Verzichtsgedanke beim Volkslied seiner Natur entsprechend erhebliche Interessen des Urhebers berühren. Einmal kann sein Urhebername völlig verschwinden. Vor allem aber kann der Volksmund sein Werk völlig verstümmeln und entstellen.

Gerade das aber wollen die Mehrzahl der Vertreter der Theorie des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes nicht, und auch ihre Gegner sind darüber nicht immer einer Meinung.

Es ist daher erforderlich, die verschiedenen Ansichten über die Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit des sog. Urheberpersönlichkeitsrechtes gegeneinander abzuwägen und auf das Volkslied hin zu interpretieren.

Den Vertretern des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes ist schon oben entgegengehalten, daß das Urheberpersönlichkeitsrecht kein Teil des Persönlichkeitsrechtes ist, daher mit dessen Maßstäben auch nicht zu messen ist.

Die Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit ist vielmehr bei jedem einzelnen ideellen Befugnis des Urhebers zu prüfen. Bei jedem einzelnen ist zu untersuchen, ob der Gedanke, daß der Urheber der Schöpfer des Werkes bleibt, seinen Rechtsgeschäften und Erklärungen irgendwelche Schranken ziehen kann.

Von hier aus gewinnt zunächst Gropplers Vorschlag an Gestalt, die überkommene Einteilung der subjektiven Privatrechte in Vermögens- und Persönlichkeitsrechte aufzugeben und die brauchbarere Einteilung in übertragbare und unübertragbare Rechte zu übernehmen. Diese Begriffe haben den Vorteil, Klarheit in die verwirrende

.. Aufgabe des Gesetzgebers für 'seltene Ausnahmen' besonderes Recht zu schaffen, denn er sollte immer das Gemeinwohl im Auge behalten. So genügten die allgemeinen Schutzvorschriften über unsittliche Verträge und Wucher. Es sei ja auch nicht so, daß das BGB etwa die Vertragsfreiheit einzelner Personen einschränke, weil sie geschäftlich unerfahren seien. Vgl. auch Troller Imm II S. 767.

3) Strauss Ufita 23, 286ff (328f)

4) BGHZ 15, 260

Vielfalt der Ansichten zu bringen und falsche Schlüsse aus der Ähnlichkeit der Begriffe Urheberpersönlichkeitsrecht und Persönlichkeitsrecht vermeiden zu helfen. Diese falschen Schlüsse spuken in allen Theorien der ersten Gruppe, obwohl deren Vertreter genau wissen, daß ein starres Festhalten an der völligen Gleichsetzung des Urheberpersönlichkeitsrechtes mit dem Persönlichkeitsrecht in der Frage der Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit nicht vertreten werden kann. Die Ansicht von Nipperdey, Staudinger-Coing und Soergel-Siebert vom Urheberpersönlichkeitsrecht als Persönlichkeitsrecht 'besonderer Art' - übertragbar, verzichtbar, vererblich - wäre damit überflüssig und auch Rintelen brauchte keine dogmatische Bedenken zu äußern, wenn er für das 'team-work' ein großzügigeres Umgehen mit dem Urheberpersönlichkeitsrecht empfiehlt.

Die neuen Begriffe erlauben, die alte Gleichsetzung von Persönlichkeitsrecht mit der Unübertragbarkeit und von Vermögensrecht mit der Übertragbarkeit zu verlassen. Sie geben den Weg frei, jedes einzelne Recht und jedes Rechtsverhältnis auf seine Übertragbarkeit gesondert und unbelastet von solchen Theorien zu untersuchen.<sup>1)</sup>

Zu fragen ist nun zweierlei: einmal, ob ein Prüfen jedes einzelnen Rechtes des Urhebers nicht ein Aufgeben des Gesamtbegriffes Urheberrecht als subjektives Recht bedeutet undzum anderen, was es mit dem zurückbleibenden, unveräußerlichen und unverzichtbaren Kern des sog. Urheberpersönlichkeitsrechtes auf sich hat.

Beide Fragen stehen in engem Zusammenhang miteinander. Wenn wir zunächst die zweite Frage berühren, fällt auf, daß es den Vertretern der Theorie vom zurückbleibenden Kern nicht gelungen ist, diesen Kern genau zu definieren. Einmal ist es das Recht, Einstellungen und Verstümmelungen zu verhindern, die das Interesse des Ur-

1) Es ist klar, daß ein Aufgeben des Begriffes 'Urheberpersönlichkeitsrecht' auch verhindern würde, den Begriffsinhalt unter das Persönlichkeitsrecht zu zählen. Allein, der Weg zu einer gesonderten Prüfung der Übertragbarkeit wäre damit noch nicht ganz geräumt.

hebers erheblich berühren, einmal auch das Recht, falschen Angaben über die Urheberschaft entgegenzutreten<sup>1)</sup>, dann wieder das Recht, ein unveröffentlichtes Werk unter bestimmten Voraussetzungen zurückzurufen oder vom Widerruf Gebrauch zu machen<sup>2)</sup>, oder das allgemeine Recht, jeder Urheberrechtsverletzung, die die Rechte des Urhebers berührt, entgegenzutreten<sup>3)</sup>, oder schließlich etwas, das, wie Runge sagt, nicht mehr exakt zu definieren sei.

Genau das werfen nunmehr die Gegner des Urheberpersönlichkeitsrechtes als subjektivem Recht<sup>4)</sup> oder des Urheberrechts ganz allgemein als subjektivem Recht<sup>5)</sup> den Vertretern des unveräußerlichen Kernes vor. Denn mangels Bestimmtheit eines Verhaltens, bezüglich dessen jedermann verpflichtet sein soll, mangels Bestimmtheit eines Gegenstandes, fehle dem Urheberrecht insgesamt die Eigenschaft des subjektiven Rechtes. Diese Eigenschaft könne allenfalls den einzelnen positiven Befugnissen zukommen. Die Streitfrage des unveräußerlichen Kernes lösen Hirsch und Groppler elegant, indem sie den Begriff "Werkherrschaft" einführen<sup>6)</sup> und diese der Feststellungsklage des § 256 ZPO unterwerfen<sup>7)</sup>. Da Hirsch und Groppler die Werkherrschaft als unübertragbar betrachten, kann das Rechtsverhältnis der Urheberschaft gerichtlich festgestellt werden, ohne daß damit etwas über die einzelnen aus ihr entspringenden Rechte ausgesagt ist.

Hirsch und Groppler irren freilich doppelt: einmal, weil sie die Werkherrschaft nicht vor dem Hintergrund des Naturrechtes sehen<sup>8)</sup>, dessen Idee in die Rechtswirklichkeit umzusetzen Aufgabe des Gesetzgebers und

1) Ulmer UR s. 303

2) Hubmann UR s. 167

3) Hubmann UR s. 167

4) offensichtlich Troller Ufita 28, 290

5) Hirsch, Groppler und früher de Boor.

6) vgl. dazu auch Hirsch Ufita 36, s. 1ff.

7) dazu schon Allfeld, der die 'Urheberschaft' der Klage aus § 256 ZPO unterwirft. 1 zu § 2.

8) Hirsch erkennt wohl das Naturrecht an, will es aber nur gelten lassen, wo es nicht in Konflikt mit dem positiven Recht kommt. (also vor dem Erscheinen eines Buches) Nach den Lehren, die die Vergangenheit erteilt hat, mußte die Aufgabe des Rechtswissenschaftlers sein, einen solchen Rechtspositivismus abzulehnen und das positive Recht dem korrigierenden Maßstab des Naturrechts zu unterwerfen. (Vgl. auch Lehmann 'Über das Wesen des Urheberrechts' s. 7ff; Hubmann RdsG s. 5ff).

auch des Richters ist, sondern darin lediglich eine Zuordnung sehen, die dem freien Willen des Gesetzgebers unterliegt. Zum anderen aber auch, soweit sie das Urheberrecht als subjektives Recht ablehnen, ohne die theoretische Streitfrage heranzuziehen, ob das allgemeine Persönlichkeitsrecht ein subjektives Recht ist, was der BGH ja bejaht. Die von Groppler mit Bezug auf Gierke genannten Merkmale des subjektiven Rechtes scheiden nämlich das allgemeine Persönlichkeitsrecht vom Urheberrecht sehr deutlich. Allerdings verlangt Gierke nicht 3, wie Groppler meint, sondern 4 Merkmale für das subjektive Recht<sup>1)</sup>: 1. Rechtssubjekt 2. Prädikat des Machthabens 3. Rechtsobjekt 4. Beziehungsgegenstand, der bei den absoluten Rechten ein Gegenstand ist, in Bezug auf welchen der Berechtigte über den Willen des Verpflichteten herrscht, bei den relativen Rechten eine Abgrenzung der Beziehungen, in denen der Verpflichtete beherrscht werden soll. Man kann nun tatsächlich darüber streiten, ob der Begriff der Persönlichkeit ausreicht, die notwendige Bestimmtheit des Beziehungsgegenstandes zu erfassen.<sup>2)</sup> Das Band Urheber/Werk entbehrt aber nicht dieser Bestimmtheit, da es keine Herrschaft über die unergründliche Persönlichkeit garantiert, sondern Herrschaft der Persönlichkeit über einen von ihr abgelösten Gehalt gewährt, der nicht Teil der Persönlichkeit und dessen Verständnis daher auch ohne Kenntnis der Persönlichkeit des Schöpfers möglich ist. Hier gleicht das Verhältnis Urheber/Werk dem Verhältnis Eigentümer/Sache. Auch das Eigentum ist ein solches absolutes subjektives Recht, wenn auch Groppler mit Fuchs<sup>3)</sup> das bestreitet.<sup>4)</sup>

1) Gierke s. 256f.

2) So gibt Hubmann (PR s. 121) zu, daß es unmöglich sei, den Inhalt des Persönlichkeitsrechtes abzugrenzen. "Alle Versuche, den Inhalt des Persönlichkeitsrechtes positiv abzugrenzen, müssen am geheimnisvollen Wesen der Persönlichkeit scheitern."

3) Fuchs, Vom Wesen der Dinglichkeit, 1889, s. 18

4) Groppler hätte recht, wenn die herrschende Lehre das Eigentum tatsächlich als ein Recht gegen eine Sache oder als Erlaubnis gegen sich selbst konstruieren würde, wie es manchmal geschieht. (z.B. bei Radbruch, Gust. Einführung in die Rechtswissenschaft, 9.A. hrsg. v.K. Zweigert, Stgt. 1952 s. 96 "Das Sachenrecht ist ein Recht an einer Sache... ein Recht, selbst zu handeln"). Kant (Metaphysik der Sitten 1. Teil § 11, hrsg. v.K. Vorländer, Hamburg 1959 (Neudruck) s. 71f) bezeichnet es ./.



Und es ist von hier aus nichts dagegen einzuwenden, das Urheberrecht als geistiges Eigentum zu bezeichnen, wenn nur keine weiteren Vergleiche angestellt werden, die diese bloße Bezeichnung zum dogmatischen Begriff und Programm machen könnten. 5)

- .. schon als ungereimt, sich Verbindlichkeiten einer Person gegen Sachen und umgekehrt zu denken, wenn es gleich allenfalls erlaubt werden möge, das rechtliche Verhältnis durch ein solches Bild zu versinnlichen und sich so auszudrücken. Er definiert das Recht in eine Sache als Recht des Privatgebrauchs einer Sache, in deren Gesamtbesitze ich mit allen anderen bin. Ihm folgt Gierke (s. 259), der als Denkform für das Eigentum entweder eine Herrschaft über jedermann in Bezug auf eine Sache oder eine Herrschaft über eine Sache gegenüber jedermann vorschlägt. Gierke verläßt diese Denkform grundsätzlich auch dann nicht, wenn er sagt, bei der Einteilung der Rechte sei es erlaubt, statt des farblosen Satzes, jedes Recht sei Herrschaft von Willen über Willen, die hergebrachte Betrachtungsweise zugrunde zu legen, die nach dem Objekt einteile. (s. 59f.) Nicht korrekt ist Gropplers Überlegung aber auch deshalb, weil er seine Ansicht, das Urheberrecht sei kein subjektives Recht damit stärkt, daß er sich, abgesehen von dem tatsächlich umstrittenen Persönlichkeitsrecht, auch auf das Eigentum bezieht, obwohl er das Ergebnis für das Eigentum auf einem anderen Weg erzielt, auf einem Weg, den er für das Urheberrecht nicht gegangen war. Das Urheberrecht sieht er deshalb nicht als subjektives Recht, weil es am bestimmten Verhalten fehle, das der Verpflichtete, den er für das Urheberrecht bejaht, dem Berechtigten schulde. Beim Eigentum aber fehlt es nach Groppler (der sich bezeichnenderweise auf Fuchs beruft, gegen dessen Ansicht Gierke das oben wiedergegebene Zitat verfaßt hat - s. 259f.) am Verpflichteten. Wenn Groppler aber damit zugibt, daß es beim Eigentum einen Beziehungsgegenstand, nämlich die körperliche Sache, aber keinen Verpflichteten gibt, und weiter davon ausgeht, daß es beim Urheberrecht genau umgekehrt ist, scheint seine Haltung verwunderlich. Er müßte es dann nämlich entweder unterlassen, Vergleiche zwischen Eigentum und Urheberrecht anzustellen, oder aber er müßte einsehen, daß sich diese beiden ausschließlichen Rechte bezüglich der Merkmale für das subjektive Recht völlig gleichen. Beides tut er aber nicht.
- 5) Dazu sagt schon Klostermann s. 29: "Ein längeres Festhalten an dem früher hervorgebrachten Namen gegen den gesetzlich festgelegten Sprachgebrauch würde allerdings keine andere Bedeutung haben können, als die Wiederaufnahme einer veralteten und unrichtigen Theorie, aus welcher der frühere Sprachgebrauch hervorgegangen ist." Ebenso Kohler-Dernburg 6.Bd. s. 223; vgl. auch Wächter s. 13.
- Solche Gefahr droht heute durch die angestrebte Gleichstellung zwischen Eigentum und geistigem Eigentum, wie etwa der Begriff des sog. ewigen droit moral. (s. unten S. 324ff) Es ist daher tatsächlich vorzuziehen, vom Urheberrecht und nicht vom geistigen Eigentum zu reden. Rücksichten auf Art 14 GG brauchen keine Rolle zu spielen, weil dort 'vermögenswerte Rechte' geschützt sind. (vgl. dazu S. 327).

Die Hirsch-Groppler'sche Ansicht vom Urheberrecht als einem Begriff, der nicht die Eigenschaft eines subjektiven Rechtes hat, kann somit nicht übernommen werden. Diese Ansicht ist aber nicht Voraussetzung für die Anwendung der neuen Einteilung in übertragbare und unübertragbare Rechte bei den einzelnen Rechten des Urhebers. Denn es ist leicht denkbar, daß die aus einem Rechtsverhältnis<sup>1)</sup> entspringenden Einzelrechte ein verschiedenes rechtliches Schicksal haben und getrennte Wege gehen können. Das erlaubt aber gerade eine dogmatische Einteilung in übertragbare und unübertragbare Einzelrechte, wie sie ja auch unter anderen Vorzeichen Ulmer, Hubmann, Troller und de Boor vornehmen.

Die zweite Frage, was es mit dem Kern des Urheberpersönlichkeitsrechtes auf sich habe, und die wir oben mit der ersten Frage gekoppelt haben, hatten Hirsch und Groppler mit dem unveräußerlichen und unverzichtbaren Begriff "Werkherrschaft" gelöst. Da wir jedoch jene Ansicht nicht übernommen haben, bleibt die Frage zunächst ungeklärt. Ohne jedoch allzuviel darauf zu achten, löst sie sich, wenn wir den vorgeschlagenen Weg zu Ende gehen und die einzelnen Rechte des Urhebers auf ihre Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit prüfen, von selbst.

Es bestehen keine grundsätzlichen Bedenken, der Übertragbarkeit, wenn wir sie zunächst behandeln, die Groppler'sche Definition zugrunde zu legen. Rechte können am Rechtsverkehr also nur teilnehmen, wenn hierfür ein schutzwürdiges Interesse besteht und diesem Interesse nicht andere soziale Interessen entgegenstehen, die den Ausschluß der Übertragbarkeit fordern. Weiter können wir mit Groppler annehmen, daß eines der wichtigsten schutzwürdigen Interessen für die Übertragbarkeit dort besteht, wo die Rechte im Falle der Übertragung dem Erwerber ganz oder teilweise den Genuß eines wirtschaftlichen Gutes verschaffen und kein

---

1) Damit sei nicht Gropplers Ansicht bestritten, daß aus einem 'Tatbestand' Rechtsverhältnisse mit und Rechtsverhältnisse ohne subjektive Rechte fließen können.

stärkeres soziales Interesse wie Existenzsicherung, Indiskretionsschutz, Schuldnerschutz, der Übertragung entgegensteht.

Auszugehen ist von den folgenden wichtigsten Urheberrechten: Vervielfältigungsrecht, Verbreitungsrecht, Senderecht, Vortragsrecht, Aufführungsrecht, Vorführungsrecht, Veröffentlichungsrecht, Recht auf Urheberbezeichnung, Recht zur Abwehr von Entstellungen.

Beim Vervielfältigungsrecht, Verbreitungsrecht, Senderecht, Vortragsrecht, Aufführungsrecht, Vorführungsrecht besteht ein solches Güterverkehrsinteresse, da das übertragene Recht dem Erwerber den Genuß eines wirtschaftlichen Gutes verschafft. Das bejaht auch Groppler. Er nimmt jedoch weiter an, daß keine sozialen Schutzzwecke entgegenstehen. Hier ist ihm aber mit Ulmer und de Boor entgegenzuhalten, daß jedes einzelne dieser aufgezählten Rechte des Urhebers eine "Gemengelage"<sup>1)</sup> von ideellen und materiellen Interessen in sich birgt und keineswegs, wie Groppler meint, nur den wirtschaftlichen Interessen dient. Im Vervielfältigungsrecht, im Verbreitungsrecht stecken ideelle Interessen - jedes Werkstück soll den Namen des Urhebers in die Welt hinaustragen und ihm dafür neben materiellen Gewinn auch Ruhm und Ehre zurückbringen. Im Senderecht steckt auch die Befugnis, das Werk sendegerecht zu machen, also zu ändern. So enthält jede Befugnis des Urhebers ein Gemisch von materiellen und geistigen Interessen, wobei je nach dem geltend gemachten Motiv einmal die eine, einmal die andere Seite nach außen dominiert: für de Boor ein Anzeichen dafür, daß sich das Urheberrecht nur mit der monistischen Lehre erfassen läßt.<sup>2)</sup>

Diese ideellen Interessen würden bei ihrer Übertragbarkeit jedoch keinem wirtschaftlichen Bedürfnis, das auf den Erwerb fremder Vorstellungsgehalte gerichtet ist, entsprechen. Das erkennt Groppler beim Veröffent-

1) vgl. auch Troller Imm I s. 63ff, der eine klare Grenze zwischen materiellen und ideellen Interessen als unauffindbar bezeichnet. Vgl. a. Peter Ufita 36,257ff(272) und RegV s. 43.

2) de Boor droit moral s. 696

lichungsrecht, beim Recht auf Urheberbezeichnung und beim Recht auf Abwehr von Entstellungen an, die er folgerichtig als nicht übertragbar bezeichnet.

Wenn nun aber in demselben einzelnen Recht einmal das Güterverkehrsinteresse bejaht wird, soweit es die materiellen Belange betrifft und zum anderen verneint wird, soweit es die ideellen Belange des Urhebers betrifft, würde eine trotzdem gestattete Übertragung den ideellen Befugnissen nicht gerecht werden und eine Umgehung der Unübertragbarkeit gerade dieser ideellen Befugnisse sein. Die Rechte sind also nicht übertragbar. Hier kann nur eine Lösung helfen, die sowohl dem Güterverkehrsinteresse wie der Unübertragbarkeit gerecht wird. de Boor sieht die Lösung in der Werknutzung. Es besteht kein Grund, die de Boorsche Lösung nicht zu übernehmen. Sie erlaubt einerseits, daß Dritte in den Genuß des wirtschaftlichen Gutes kommen und bringt andererseits deutlich zum Ausdruck, daß die Übertragung der Substanz des Rechtes nicht möglich ist. Auch die Entwürfe stehen auf dem Boden dieser Lösung.

Was nun aber für Vervielfältigungs-, Verbreitungs-, Sende-, Aufführungs-, Vorführungsrechte gilt, gilt in gleicher Weise für Veröffentlichungs-, Urheberbenennungs- und Entstellungsabwehrrecht. Die Gemengelage trägt auch diese Rechte. Wie in den sog. materiellen Rechten ideelle Befugnisse stecken, so vermischen sich hier die ideellen Rechte mit materiellen Interessen.<sup>1)</sup> So kann der gute Name eines berühmten Autors sehr wohl den Absatz eines schlechten Werkes heben oder das sture Beharren des Urhebers auf einer überholten Lehre oder Anschauung etwa im Schul- und Lehrbuch dem Verleger hohe Kosten verursachen und den Absatz eines Werkes verringern. Solche Lagen fordern durchaus auch hier ein Güterverkehrsinteresse. Auch hier vermag sich jedoch nur eine Lösung durchzusetzen, die beide Seiten trägt. Ein Recht mit der Erlaubnis, das Werk zu nutzen, kann es nicht sein. Es liegt ein Unterschied darin, ob

---

1) vgl. die 'Cosima Wagner-Entscheidung' des BGHZ 15,249.

man ein Werk vervielfältigt oder ob man es ändert. Groppler schlägt die schuldrechtliche Erlaubnis der Verletzung als Lösung vor. Anders ausgedrückt: der Urheber soll sich einem anderen gegenüber verpflichten können, von seinen Verbotungsrechten keinen Gebrauch zu machen, er soll darauf verzichten können. Ein solcher Vertrag oder auch eine solche einseitige Willenserklärung erscheint durchaus möglich, weil jeder Inhaber eines subjektiven Rechtes die Freiheit haben muß, dieses Recht auszuüben oder davon keinen Gebrauch zu machen.<sup>1)</sup>

Dieses Ergebnis kehrt im Bereich der Persönlichkeitsrechte wieder. Auch hier ist zwar eine Übertragung wegen des fehlenden Güterverkehrsinteresses ausgeschlossen.<sup>2)</sup> Das gilt jedoch nicht in gleicher Weise für den Verzicht oder die schuldrechtliche Erlaubnis, vor allem für die Freiheit. Jedes persönliche Recht ist ja nach Kant "Besitz der Willkür eines anderen als Vermögen, sie durch die meine nach Freiheitsgesetzen zu bestimmen".<sup>3)</sup> Troller weist außer auf den Vertrag noch auf Dienst-, Anstellungs- und Beamtenverhältnis hin, die alle tief in die Freiheit der Person eingreifen.

Die Frage nach der Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit der ideellen Interessen hat also einmal zurückgeführt zur Frage nach der Übertragbarkeit und Verzichtbarkeit

- 
- 1) vgl. dazu Stichwort 'Abandonment' in World Copyright, Japan: 'An abandonment of the droit moral must not be confused with a waiver of particular claims for infringement of the droit moral. Such a waiver is always possible. Nobody is, of course, under an obligation to take proceedings against infringements...'
  - 2) vgl. dazu auch Smoschewer Ufita 3, 120ff, der als Persönlichkeitsrecht einen Inbegriff der nicht mit Geld aufzuwiegenden Werte bezeichnet. (s.136, 359f.) und diese infolgedessen auch nicht zum Gegenstand willkürlicher Weitergabe macht, während er die beschränkte Verzichtbarkeit zuläßt. (244ff). Smoschewer verweist dazu auf die Entscheidung RGZ 68, 231, die den Verzicht auf Ehre- Verpfändung des Ehrenwortes- zum Inhalt hat. Der Verzicht sei nur zulässig, wenn durch höhere Rücksichten die Rücksichten auf die Persönlichkeit zurücktreten müßten. Das mag bei der Ehre zutreffen, bei der Freiheit nach Smoschewer aber nicht.
  - 3) Metaphysik der Sitten 1. Teil Metaphysische Anfangsgründe einer Rechtslehre § 18, hrsg.v.K.Vorländer, Neudruck Hamburg 1959, s. 83f.



des "einheitlichen" Urheberrechts und zum anderen hat sich gezeigt, daß sich eins ins andere auflösen läßt: die Urheberrechte sind unübertragbar; auf ihre Geltendmachung kann jedoch der Urheber verzichten. Auch das Werknutzungsrecht kann man sich als schuldrechtliche Erlaubnis der Verletzung seines Ausschließlichkeitsrechts, als Verzicht, denken.

Die Grenzen einer solchen Verzichtbarkeit oder der schuldrechtlichen Verletzungserlaubnis ergeben sich nicht aus formalen urheberrechtlichen Normen, sondern aus den allgemeinen Grundsätzen des Privatrechts, wie de Boor<sup>1)</sup>, Troller<sup>2)</sup> und Groppler<sup>3)</sup> richtig sagen. Es sind Billigkeit, Verwirkung, Unzulässigkeit der Rechtsausübung, die im einzelnen Fall die Grenze ziehen.

Die Frage nach dem unveräußerlichen Kern, der zurückbleibt, hat sich also dahin gelöst, daß auch ohne den Hirsch-Groppler'schen Verzicht auf ein subjektives Urheberrecht die Urheberschaft als Rechtsverhältnis stets beim Urheber verbleibt und niemals auf einen anderen übergehen oder aufgegeben werden kann, wie man etwa eine Sache wegwirft. Dadurch unterscheidet sich das Urheberrecht vom Eigentum. Es gleicht ihm aber insoweit, als es ein ausschließliches Recht ist, das mit Werknutzungsrechten und schuldrechtlicher Erlaubnis belastet werden kann. Der Wegfall eines solchen belastenden Rechts läßt das Grundrecht wieder erstarken.

Der Zwiespalt zwischen der Tatsache, daß der Urheber immer Schöpfer des Werkes bleibt, und der Forderung 'pacta sunt servanda' ist dahin gelöst, daß die Tatsache der Urheberschaft, das Rechtsverhältnis, selbst niemals zum Gegenstand des Rechtsverkehrs gemacht werden kann. Dieses bleibt immer der Feststellungsklage des § 256 ZPO unterworfen.

Dieses Ergebnis baute auf folgenden Grundsätzen auf:

1. Das Urheberrecht ist ein subjektives Recht. Es gewährt dem Urheber (Rechtsträger) die Herrschaft über das von ihm gelöste Werk in seinen Mitteilungs-

1) de Boor droit moral s. 705f.

2) mit Rücksicht auf Art. 27 ZGB für die Freiheit.

3) Groppler Ufita 25, 410f. Vgl auch Peter Ufita 36, 257ff (320ff).

formen (bestimmter Beziehungsgegenstand).

2. Das Urheberrecht ist unübertragbar, weil es im Ganzen wie in den einzelnen Rechten aus einer nicht trennbaren Gemengelage von übertragbaren und unübertragbaren Rechten besteht.
3. Seine verschiedenartigen Befugnisse, die es dem Urheber verleiht, können nach herkömmlicher Weise eingeteilt werden, nur ist es dann erforderlich, darauf hinzuweisen, daß die materiellen Schutzrechte auch ideelle Interessen und umgekehrt schützen. Man könnte die bisherigen materiellen Schutzrechte als Rechte, die 'überwiegend' materielle Interessen schützen, und die bisherigen ideellen Schutzrechte als Rechte, die 'überwiegend' ideelle Interessen schützen bezeichnen.
4. Der Widerstreit zwischen vorhandenem Güterverkehrsinteresse und Unübertragbarkeit geschieht durch Rechtsformen, die beidem gerecht werden:  
Bei den Rechten, die überwiegend materielle Interessen schützen, ist die geeignete Rechtsform das Werknutzungsrecht, bei den Rechten mit überwiegend ideellem Schutzgegenstand der Verzicht auf die Ausübung oder die schuldrechtliche Erlaubnis der Verletzung. Grenze solcher vom Urheber geschlossener Verträge oder einseitiger Willenserklärungen sind die allgemeinen Grundsätze des Privatrechts.<sup>1)</sup>

1) Innerhalb dieser Schranken kann auch ein sachlicher Schutzzweck zu beachten sein, wie de Boor mit Recht sagt. Dieser sachliche Schutzzweck kann etwa verbieten, daß ein unbekannter Urheber auf sein Recht der Urheberbenennung verzichtet, um damit einem unbekannten Urheber die Möglichkeit zu geben, das unbekannte Werk unter dem berühmten Namen erscheinen zu lassen. In solchen Fällen wäre das Publikum zwar getäuscht. Es müßten aber wohl noch besondere Umstände hinzukommen, die diese Täuschung als unsittlich erscheinen lassen. Es kann jedenfalls nicht sein, daß darunter schon der Fall Professor/Assistent fällt. Ein Verstoß gegen die Schaffenswahrheit allein überschreitet noch nicht den Schutzzweck. - Ein solcher besonderer Schutzzweck kann u.U. auch verbieten, daß der Urheber gar zu starken Verstümmelungen seines Werkes zustimmt. Denn er ist ja auch der Kultur, dem objektiven Geist gegenüber, verpflichtet. Bei diesem ebenfalls von de Boor erwähnten Schutzzweck ist allerdings zu bedenken, daß er wohl nur dort eingzugreifen vermag, wo das Werk in seiner Originalgestalt und mit einem einzigen Werkstück in den objektiven Geist eingeht, vor allem also in der bildenden Kunst. Ein solcher Schutz streift aber schon bedenklich nahe den Denkmalschutz, und ist deshalb jedenfalls dort ab-  
./.

Damit ist der allgemeine Verzichtsgedanke, und damit kam es bei dieser Untersuchung an, dem Urheberrecht nicht fremd.

Die hier dazu vorgetragene Ansicht, die in manchem aus der Theorie de Boors herausentwickelt ist, findet sich schon vorbereitet bei Gierke und Wächter. Gierke bezeichnet ja einige Persönlichkeitsrechte seines weiten Kataloges als der Ausübung nach übertragbar,<sup>2)</sup> und stellt den ebenfalls möglichen Verzicht in eine Linie mit dem erblosen Tod, der das Urheberrecht zum Erlöschen bringe. Wächter kommt zwar ebenfalls vom Persönlichkeitsrecht her, da er das Recht, ein Werk zu ändern, als Ausfluß des Rechtes, ein Werk zu schaffen, ansieht. Dieses Recht, ein Werk zu schaffen, könne man nicht übertragen. Damit sei aber nicht zu verwechseln, daß der Autor durch Veräußerung seines Urheberrechts in der Ausübung jener Befugnisse beschränkt sein könne.<sup>3)</sup>

Das Ergebnis läßt sich auch im Hinblick auf Art.6 bis RBÜ Brüss.Fass. vertreten<sup>4)</sup>. Die Vorschrift läßt die Frage offen, ob Gesetz und Rechtsprechung der Verbandsländer das sog. Urheberpersönlichkeitsrecht als übertragbar oder verzichtbar ansehen.<sup>5)</sup> Aber selbst wenn die Unübertragbarkeit normiert worden wäre, wie die Entwürfe es tun<sup>6)</sup>, ändert das nichts an dem Resultat. Denn daß das Urheberrecht unübertragbar ist, haben wir selbst zur Grundlage unserer Lösung gemacht. Nur hat die Übertragbarkeit nicht das geringste mit der Verzichtbarkeit zu tun, und die Ansicht, die beides von einander abhängig machte, hat sich als unrichtig herausgestellt.

- 
- .. zulehnen, wo Wissenschaft und Forschung das Werk in seiner Originalgestalt aus dem Schutthaufen der veranstalteten Änderungen herauszuheben imstande sind.

2) Gierke s. 805, 808, 825

3) Wächter s. 108 und Anm. 1 auf s. 108

4) Die RBÜ ist in der Bundesrepublik in der Romfassung geltendes Recht. Nach der durchgeführten Urheberrechtsreform wird die Brüsseler Fassung gelten.

5) vgl. Troller Ufita 28, 296; Bolla DdA 1949, p.29; Bappert Wagner, Internat. Urheberrecht, München/Berlin 1956 Anm. 8 und 9 zu Art. 6bis RBÜ. Bezeichnenderweise hat die Brüsseler Konferenz einen franz. Vorschlag, das *droit moral* als unübertragbar zu bezeichnen, abgelehnt. Dazu Troller und Bolla aaO.

6) § 24 MinE; § 29 RegV.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß der Urheber auf seine Urheberrechte, seien sie materieller oder ideeller Art, verzichten kann.<sup>1)</sup>

Dieses Ergebnis folgte aus einer Analyse der urheberrechtlichen Literatur zum Problem des allgemeinen Verzichts.<sup>2)</sup> Wenn damit die Möglichkeit eines rechtsge-

1) Es wäre, was das positive Recht angeht, zu begrüßen, wenn dieser Verzicht, streng getrennt von der Unübertragbarkeit der Urheberrechte, normiert werden würde. Begriffliche Unklarheiten wären vermieden und den Theorien der Weg zur Praxis zurück vorgezeichnet. Denn Strauss betont zurecht, daß kaum einmal ein europäisches Gericht gezögert habe, den Urheber an seine geschlossenen Verträge zu erinnern (Ufita 23, 328f) und einen Verzicht für gültig zu halten. (Ufita 23, 299, 329). Eine deutliche Fassung der RBÜ in diesem Punkte würde auch den Weg der USA zur RBÜ erleichtern, da offensichtlich die europäischen Theoretiker und nicht so sehr die Gerichtspraxis der Verbandsländer der RBÜ zwischen den USA und der RBÜ stehen.

2) Die Beispiele, mit denen wir die Problematik vertieft haben, sollen noch kurz der gefundenen Lösung gegenübergestellt werden:  
Der Shakespeare/Marlowe-Fall löst sich so, daß zwar Marlowe oder wer sonst hinter den Werken steckt, seine Urheberschaft hätte gerichtlich feststellen lassen können. Es wäre ihm aber im übrigen verwehrt gewesen, seinen Namen auf die Werkstücke zu setzen, es sei denn, er hätte sich ein solches Recht für den Fall seiner ungefährdeten Rückkehr ins bürgerliche Leben vorbehalten. Der Fall gleicht dann dem Verhältnis Dumas père/Maquet, welch letzteren verschiedene Urteile als Miturheber bestätigen, der aber die Werke nie signieren durfte. Der Fall Vermeer/van Meegeren ist schon oben gelöst. Er gehört gar nicht in das Gebiet des Urheberrechts, da van Meegeren seine Werke lediglich Vermeer zugeschrieben hatte, ohne daß ein tatsächliches Band zwischen Vermeer und dem zugeschobenen Werk bestanden hätte. Auf der anderen Seite konnte van Meegeren das Band zwischen sich und den gefälschten Bildern nicht zerreißen, was zu ihrer Wertlosigkeit führte. Der Fall Goethe/Willemer, dessen Abmachungen Kohler als bedenklich ansieht (UR s.18; vgl. auch Müller, Ufita 12, s. 1ff (24ff), der zwar die Frage nach der 'Wahrheitspflicht' bejaht, Goethe aber mit einigen huldreichen Sätzen daraus entschlüpfen läßt), löst sich dahin auf, daß Marianne v.Willemer ihre Urheberschaft hätte rechtsgültig feststellen lassen können, daß es ihr aber ebenso wie Maquet verwehrt gewesen wäre, ihre Gedichte zu signieren.

Del Chirico könnte das Rechtsverhältnis seiner Urheberschaft niemals leugnen, weil es nicht wie das Eigentum aufgegeben werden kann. Das hat ihm ein Gerichtsurteil auch vorgehalten.

Auch der Fall Corot ist entsprechend zu lösen. Die dabei aufgeworfenen Fragen, ob Corot nun auch das Werk seinerseits ändern könne, führen auf ein anderes Problem. Es

./.



schäftlichen allgemeinen Verzichts im Urheberrecht bejaht ist, so bestehen auch keine Hindernisse mehr, den Urheber eines Volksliedes so zu behandeln, als ob er auf gewisse Rechte verzichtet habe.

...geht durch alle Beispiele, wenn es auch nicht besonders erwähnt ist: es ist die Frage, die schon Goldbaum zur Theorie von der Zweckübertragung inspiriert hat. (Goldbaum UR 1.A. 6 zu § 8; 3.A. s.73). Diese Theorie gilt nicht nur für die Werknutzung, sie ist auch für den Verzicht oder die schuldrechtliche Verletzungserlaubnis heranzuziehen. Die Willenserklärungen des Urhebers wirken daher auch hier nur soweit wie ihr zugrundeliegender Zweck reicht. Ob der Verzicht in den vorliegenden Beispielen auch das Änderungsrecht umfaßt, ergibt sich also aus dem Einzelfall. Am wenigsten dürfte wohl Marlowe an das Änderungsrecht gedacht haben, jedenfalls soweit es die damals üblichen Änderungen der Abschreiber überschritten hätte. Das gilt auch für den Fall Mozart/Michael Haydn. Marianne v.Willemer dürfte dagegen damit einverstanden gewesen sein, daß Goethe ihre Gedichte änderte. Auch der Corot-Schüler hatte wohl nichts dagegen einzuwenden, obwohl man hier immerhin noch einwenden könnte, daß das Werk in seiner Originalgestalt in den objektiven Geist eingeht und mit der Veränderung durch einen anderen seine einzig vorhandene Originalgestalt verlieren könnte. Allein, dieses Beispiel zeigt, wie vorsichtig der von de Boor genannte sachliche Schutzzweck gehandhabt werden muß und wie er hier dazu führen könnte, ein Werk schon vor der Veröffentlichung dem Denkmalschutz zu unterstellen. Der Corot-Fall grenzt aber an einen anderen Schutzzweck, der das Publikum vor der Irreführung bewahren will. Doch erweist sich, daß auch die Irreführung allein wohl nicht ausreicht, um die Grenze des Schutzzweckes zu überschreiten. Denn alle Fälle führen das Publikum irre, das gilt von Goethe/v.Willemer bis zum Professor/Assistent. Zur Verletzung der Schaffenswahrheit muß wohl noch ein anderes Moment hinzukommen, das erst die Angelegenheit als unzulässig erscheinen läßt. Bei Corot und seinem Schüler könnte man an den Tatbestand des Betruges denken, während die anderen Fälle offenbar nur persönlichen Beziehungen entspringen, die zwar das Publikum irreführen, mit ihren Wirkungen jedoch nur die Vertragspartner treffen, dem Publikum also keinen materiellen Nachteil bringen. Die Irreführung scheint demnach nur dann unzulässig zu sein, wenn sie gegen ein Strafgesetz oder ein sonstiges gesetzliches Verbot verstößt. Das aber ist ohnehin eine allgemeine vertragsrechtliche Grenze, die mit dem Urheberrecht gar nichts zu tun hat. Es bestätigt sich zum Schluß der Beispiele somit abermals, daß es nicht erforderlich ist, das Urheberrecht für unverzichtbar zu erklären, sondern daß es vielmehr genügt, die allgemeinen Grenzen der Vertrags- und Erklärungsfreiheit auch im Urheberrecht anzuwenden.



E) Einbußen an den einzelnen Rechten des Urhebers:

Wir müssen uns einleitend ins Gedächtnis zurückrufen, daß<sup>1)</sup> die Grundsätze der sog. Zweckübertragungstheorie Goldbaums<sup>1)</sup> hier gelten und nur solche Wirkungen zulassen, die der bestimmungsgemäße Gebrauch, das Wesen des Volksliedes in seinem ersten und zweiten Dasein unabweislich fordert. Nur insoweit kann der Urheber so behandelt werden, als ob er verzichtet hätte. Noch größere Vorsicht als beim ersten Dasein müssen wir beim zweiten Dasein walten lassen, weil mit ihm größere materielle Einbußen drohen könnten.

Wir übernehmen der Übersicht halber die Trennung der Urheberrechte, die den Schutz überwiegend materieller Güter (Verwertungsrechte) und den Schutz überwiegend ideeller Güter ("Werkschutzrechte") unterscheidet.

1. Rechtsschutz der überwiegend materiellen Güter:

Das gesetzliche System hat ein allgemeines Verwertungsrecht nicht anerkannt, wie es jetzt die RegV tut. (§ 15). Das LUG kennt vielmehr nur verschiedene, einzeln aufgeführte Verwertungsrechte.<sup>2)</sup>

a) Das Vervielfältigungsrecht: - § 12 Abs.1 Z.1 und § 13 MinE, § 16 RegV -

§ 11 LUG gibt dem Urheber das ausschließliche Recht, sein Werk zu vervielfältigen. Die Vervielfältigungsrechte ergreifen einerseits jede körperliche Festlegung des Werkes, andererseits die modernen Vervielfältigungsarten des Tonbands. Auch letztere sind körperliche Festlegungen und keine Bearbeitungen, wie §§ 2 und 12 Abs.2 LUG vermuten lassen könnten. Diese Normen sind ungeschickt formuliert und bezwecken lediglich, auf dem Umweg über den Künstler dem Hersteller ein Schutzrecht zu verschaffen.<sup>3)</sup>

Das Vervielfältigungsrecht wird vom Volkslied im ersten Dasein nicht berührt. Dagegen bringt das zweite Dasein, dem das Sammeln und Herausgeben wesentlich ist, Beschränkungen mit sich. Wer irgendwo und irgendwann ein volkläufiges Lied aufnimmt und aufzeichnet, darf es auch veröffentlichen. Er hat in der Regel keine Ahnung, woher das Lied stammt, wie alt es ist, wie lange es schon im Volksmund lebt, wie stark es der Volksmund schon verändert hat. Er weiß nur, daß der Volksmund seine Herrschaft über das Lied angetreten hat.

Die Einbuße des Urhebers geht über die schon erwähnte Beschränkung für die Liedersammlungen hinaus. Sie findet

- 1) Goldbaum UR 1.A. 6 zu § 8 (s.47); 3.A. s.73, fortgeführt von RG und BGH in RGZ 123,312,317; 134,198; BGHZ 9,265; 15,255ff; 22,212.
- 2) Ihm folgte auch der MinE. Dagegen hatte sich der RefE für die Einführung eines allgemeinen Verwertungsrechtes entschieden, (§10) was auch die RegV wieder tut. (§15 und s.45). Über die Behelfskonstruktionen der Rechtsprechung, die unter der Herrschaft des LUG ohne allgemeines Verwertungsrecht auskommen mußte, vgl. RGZ 113,413ff(415); BGHZ 17,278; BGH NJW 1956, 1553. Vgl. zum MinE § 12 und Begrd. s.33.
- 3) vgl. unten Seite 286ff

ihre Grenze in Veröffentlichungen, die mit Wesen und Charakter des Volksliedes nichts mehr zu tun haben.

Auf materielle Rechte hat der Urheber jedoch einen Anspruch. Nur die Befugnis, der Vervielfältigung zu widersprechen, die im Vervielfältigungsrecht enthalten ist, ist eingeschränkt. Die Wirkung ist die einer Lizenz. Weist also ein Urheber nach, daß das Lied, wie es veröffentlicht ist, von ihm stammt, kann er Entgelt für die Veröffentlichung verlangen.

- b) Das Verbreitungsrecht: - § 12 Abs. 1 Z.2, § 14 MinE, § 17 RegV -

Auch dieses ausschließliche Recht hat der Gesetzgeber des LUG in § 11 verankert. Es behält dem Urheber jede gewerbsmäßige Verbreitung vor. Die Weitergabe von zum persönlichen Gebrauch hergestellten Abschriften an Freunde und Bekannte bleibt unerlaubt.

Der Gedanke vom 'Verzicht' berührt das im Verbreitungsrecht liegende Verbot im selben Umfang, wie er das beim Vervielfältigungsrecht getan hatte.

- c) Das Aufführungsrecht: - § 12 Abs.2 Z.2 und § 18 Abs.2 MinE; § 19 RegV -

§ 11 Abs.2 LUG gewährt dem Urheber eines Werkes der Tonkunst das ausschließliche Recht der Aufführung. Urheber eines Liedes ist nach dem gesetzlichen Begriff nicht nur der Komponist, sondern auch der Dichter.<sup>1)</sup>

Dieser ausschließliche Vorbehalt für die Aufführung läßt sich mit dem Wesen des Volksliedes nicht vereinbaren. Zwar soll nur die öffentliche Aufführung dem Urheber vorbehalten bleiben und sicher werden eine große Zahl von Volksliedern nicht im öffentlichen Kreis vorgetragen. Allein sowohl das erste Dasein wie das zweite Dasein fordern, daß die Volkslieder auch in der Öffentlichkeit vorgetragen werden. Das Volkslied ist Gemeinschaftsgut und kann sich in der Gemeinschaft zum vollen Wirken entfalten. Der Urheber muß also gerade damit rechnen, daß sein Lied in der Gemeinschaft aufgeführt wird. Allerdings kann er wiederum nur so behandelt werden, als ob er auf das unbeschränkte Aufführungsrecht, wie es ihm das Gesetz gewährt, nur für solche Aufführungen verzichtet habe, die der bestimmungsgemäße Gebrauch des Volksliedes fordert, also Vorträge bei Gelegenheiten, mit denen das Volkslied im ersten Dasein untrennbar verbunden ist, Volksfeste, Kirchweihfeste, Schützenfeste, Dorfabende, Singabende, sofern in ihnen das Volkslied zu einem wirklichen Leben erwacht. Für solche Gelegenheiten hat er das Volkslied ja gerade verfaßt; er will es hier in keiner Weise behindern. Das erlaubt den Schluß, daß er für die Stadien

1) Das Vortragsrecht des § 11 Abs.3 LUG - § 12 Abs.2 Z.2 und § 18 Abs.1 MinE - behält dem Dichter nur seine Rechte beim Vortrag, also der Lesung, dem Rezitieren vor, während der "Vortrag" eines Liedes kein Vortrag im gesetzlichen Sinne, sondern auch bezüglich des Textes eine Aufführung darstellt. Dichter und Komponist gelten als Miturheber. Vgl. darüber unten Seite 276.

Zur sog. Vertonungsfreiheit vgl. unten Seite 270.

des ersten Daseins auch kein materielles Entgelt verlangen kann. Notwendig zu den Stadien des ersten Daseins, "Volksfest, Schützenfest", gehört, daß sie spontanen Anlaß zum Singen geben. Ein gesteuerter Anlaß ist dem ersten Dasein unbekannt. Eine sichere Handhabe, um die Spontaneität von dem gesteuerten Anlaß, wie das zweite Dasein ihn kennt, abzugrenzen, gibt es nicht. Aber Eintrittspreise, auch wenn sie versteckt sind (erhöhte Verzehrpriese, Umlagen), Entlohnungen der Vortragenden, Gewinn der Veranstalter, sprechen eindeutig gegen ein Singen im ersten Dasein. Manches aus der Rechtsprechung zur sog. Volksfestbestimmung des § 27 Abs 1 S. 2 Z.1 LUG wird hier Anwendung finden können.

Für das zweite Dasein aber hat der Urheber ein Recht auf Entgelt. Er kann sich zwar nicht dagegen wehren, daß ein Volkslied bei Gelegenheiten vorgetragen wird, die der Pflege der Volksmusik, des Brauchtums oder ähnlichen Zwecken dienen. Solche Veranstaltungen sind notwendig mit dem Leben des Volkslieds im zweiten Dasein verbunden. Er kann aber für eine Aufführung ein materielles Entgelt verlangen. Er wäre sonst schlechter gestellt als jeder der Mitwirkenden oder sonst an der Sache Beteiligten.

Wir kommen also zum Ergebnis: beim Volkslied im ersten Dasein mit den Kennzeichen Spontaneität, Allpräsenz, umfaßt der Gedanke der Einbuße das Aufführungsrecht ganz, beim Volkslied im zweiten Dasein nur das im Aufführungsrecht enthaltene Recht, eine derartige Aufführung zu untersagen.

- d) Das Recht der öffentlichen Wiedergabe: -§ 18 Abs 4 MinE § 21 RegV -

Die herrschende Lehre behandelt das Recht der öffentlichen Wiedergabe eines Werkes mittels Tonträger als besondere Art des Aufführungsrechtes, wenn auch die unmittelbare Verständigung zwischen Aufführendem und Hörer fehlt. Allerdings ist die öffentliche Wiedergabe wiederum typische Erscheinungsform des zweiten Daseins. Man braucht nur an das Schallplattenkonzert in der Gaststätte zu denken. Die Einbuße umfaßt hier wiederum nur das Verbotungsrecht, nicht aber das materielle Entgelt.

- e) Das Senderecht: § 12 Abs 2 Z. 1 und § 17 MinE, § 20 RegV -

Dieses Recht ist zwar nicht im Katalog des LUG enthalten, die Rechtsprechung hat es jedoch anerkannt, indem sie die Sendung durch Rundfunk oder Fernsehen unter das Verbreitungs- und Aufführungsrecht subsumiert hat.

Auch für das Senderecht kann nur das gelten, was für das Recht der öffentlichen Wiedergabe gilt. Die Sendung ist ein so typischer Bestandteil des zweiten Daseins, daß daraus dem Urheber niemals materielle Einbußen erwachsen können. Er kann nur so behandelt werden, als ob er auf die Sendeerlaubnis, nicht auf das Entgelt verzichtet habe. Rundfunk und Fernsehen überschreiten die

/1) vgl. RGZ 113, 413ff; 123, 315; 136, 377ff; 153, 1ff (13ff) und Schulze Sch.Ger. 2

erlaubte Grenze wiederum dort, wo sie über den naturgemäßen Gebrauch des Volksliedes in seinen Daseinsformen hinausgehen, so bei der Werbefunksendung. Dagegen kann der Urheber Heimatabende und Sendungen zur Pflege des Brauchtums und der Volksmusik nicht untersagen, wohl aber einen Honoraranspruch gelten machen.

- f) Das Recht zur öffentlichen Rundfunk-, Fernseh- und Lautsprecherwiedergabe: -§ 18 Abs 5 MinE, § 22 RegV-

Es bedarf eines besonderen Rechtes, um auch die nicht von Tonträgern empfangenen Übertragungen, etwa des Rundfunks und des Fernsehens, in ihrer Weiterverbreitung zu erfassen, d.h. wenn sie vom Empfangsgerät über einen zweiten Wiedergabeapparat an einen größeren Hörerkreis hinausgehen. Das geschieht recht häufig in Gastwirtschaften, wo der Gastwirt das Rundfunk- oder Fernsehprogramm für seine Gäste weiterüberträgt.

Das Reichsgericht hatte zwar die Übertragung einer Rundfunksendung für frei erklärt, weil sie keinen neuen urheberrechtlichen Tatbestand darstelle.<sup>1)</sup> Der BGH hat dagegen die öffentliche Wiedergabe von Rundfunksendungen als Aufführung angesehen und von der Erlaubnis des Urhebers nach § 11 Abs 2 LUG abhängig gemacht,<sup>2)</sup> und wie es scheint, auch mit gutem Grund, da die Hörergebühr des Rundfunks, nach der die Tantiemen sich errechnen, nur die private Wiedergabe, nicht aber eine Wiedergabe in der Öffentlichkeit gegenüber einem neuen Hörerkreis abgilt.<sup>3)</sup>

Die Entwürfe sehen daher ebenfalls ein besonderes Recht der öffentlichen Wiedergabe von Sendungen vor.<sup>4)</sup>

Auch dieses Wiedergaberecht kann nur im zweiten Dasein des Volkslieds bedeutsam sein. Der Urheber kann daher der Wiedergabe von Volksliedsendungen nicht widersprechen, sofern sie zu einem Zweck geschieht, der mit dem zweiten Dasein des Volksliedes untrennbar verbunden ist, so wenn der Gastwirt Stimmungsmusik machen will. Denn, wie wir gehört haben, kann aus der Stimmungsmusik manchmal ein echtes Volkslied wachsen. Es wird wohl aber nicht genügen, daß der Gastwirt des Jazzkellers oder des Hotelrestaurants Volkslieder wiedergeben läßt.

Im übrigen schließt die Beschränkung der Rechte des Urhebers wiederum nicht das materielle Entgelt ein.<sup>5)</sup>

1) RGZ 136, 377

2) BGHZ 33, 42ff u. BGH NJW 63, s. 651ff

3) vgl. BGHZ 11, 149

4) vgl. Art. 11 bis Abs. 1 Z. 3 RBÜ Brüss. Fass.

5) Es läßt sich noch ein letztes Recht hier aufzählen: die Ausleihebefugnis. Sie hat mit dem Volkslied allerdings wenig zu tun. Nach dem geltenden Recht ist sie von den Ausschließlichkeitsrechten des Urhebers ausgenommen. Die RegV beabsichtigt jedoch mit Recht, diesen Zustand zu ändern (RegV Begr. s. 53f).

Auch eine positive Norm, die nun dem Urheber die Ausleihebefugnis vorbehält (§ 27 RegV) ändert sich durch den Als-ob-Verzicht nicht. Die Ausleihebefugnis bleibt beim Urheber.



## 2. Rechtsschutz der überwiegend ideellen Güter:

### a) Das Veröffentlichungsrecht: -§ 11 MinE, § 12 RegV-

Es ergibt sich mittelbar aus § 11 Abs 1 S. 2 LUG und enthält das Recht des Urhebers, ob, wann, wie er ein Werk veröffentlichen will.<sup>1)</sup> Es ist regelmäßig in den sog. Verwertungsrechten mit enthalten, weshalb ein Teil der Lehre das Veröffentlichungsrecht ganz ablehnt.<sup>2)</sup> Diese Streitfrage ist geeignet, wieder auf die oben besprochene Gemengelage aller Urheberrechte hinzuweisen. Im übrigen berührt die Streitfrage das Thema der Arbeit wenig.

Eine selbständige praktische Bedeutung kann das Veröffentlichungsrecht als Erstveröffentlichungsrecht gewinnen. Beim Volkslied wird ein solches Recht unerörtert bleiben können, weil der Urheber seine Lieder ohnehin als erster singen wird. Die Beschränkung umfaßt ein solches Erstveröffentlichungsrecht jedenfalls nicht.

### b) Das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft: -§ 21 MinE, § 13 RegV-

Dieses Recht ergibt sich mittelbar aus §§ 9, 25 LUG und unmittelbar aus Art. 6 bis RBÜ. Der Urheber kann jedes Vorbringen, das seine Urheberschaft angreift, abwehren. Das gilt auch für das Plagiat, das fremde Teile als eigene ausgibt.

Der Als-ob-Verzicht hat auf dieses Recht keinerlei Einfluß. Weder im ersten, noch im zweiten Dasein ist es unabänderlich nötig, die Urheberschaft des einzelnen abzustreiten.

Aus dem Recht folgen zwei weitere Rechte:

#### aa) Das Recht auf Namensnennung in verkehrsüblicher Weise:

Durch die Einschränkung "verkehrsüblich" ist schon von vornherein etwaigen überheblichen Ansprüchen des Urhebers ein Riegel vorgeschoben, dessen Inhalt sich aus dem Verzichtsgedanken gleichfalls ergeben hätte. Der Urheber eines Volksliedes kann nicht verlangen, bei Aufführungen im ersten Dasein des Volksliedes genannt zu werden. Es ist nicht üblich, beim Volksliedsingen den Urheber zu nennen. Es ist selten genug, daß im ersten Dasein überhaupt eine Ankündigung erfolgt. Das mag bei vielen Veranstaltungen im zweiten Dasein anders sein. Dort pflegt man wohl Titel oder Herkunft des Liedes anzukündigen. Auch kann der Urheber für das zweite Dasein seines Liedes nicht ohne weiteres so behandelt werden, als ob er darauf verzichtet habe, als Urheber genannt zu werden. Die Volkskunde bestätigt das zuweilen: Tobler weist auf den Respekt hin, den viele Sänger genießen, wenngleich sie sich dem Forscher gegenüber auch oft verleugnen mögen. Manche Jodler sind, wie wir gehört haben, direkt mit dem Namen des Urhebers belegt.<sup>3)</sup>

1) vgl BGHZ 15, 257ff

2) vgl. Ulmer UR s. 261

3) z.B. Sturzenegger-Jodel bei Tobler AppZ s. 63ff, 79, 92.



Trotzdem ist es im Einzelfall möglich, daß der Urheber eine Nennung seines Namens nicht durchsetzen kann. Das könnte vor allem dann zu überlegen sein, wenn der Sänger sein Lied nicht erst niederschreibt, sondern singend improvisiert und sich daran freut, wie es durch den Mund anderer in die Welt hinausgetragen wird. Denn das zweite Recht,

- bb) Das Recht auf Bestimmung der Urheberbezeichnung, läßt ihn darüber entscheiden, unter welchem Namen er seine Werke veröffentlichen will, ob er es pseudonym oder anonym tun will. Er wird in den erwähnten Fällen von der letzteren Möglichkeit Gebrauch gemacht haben. Niemand wird, und sei es nur flüchtig, den Namen eines Urhebers mit einem solchen in die Welt hinausgeschickten Lied verbinden. Und auch der Urheber legt meist gar keinen Wert darauf <sup>1)</sup>, wie es die unterbliebene Niederschrift zeigt. Das gilt in solchen Fällen dann auch für das zweite Dasein des Liedes. Der Urheber hat von seinem Recht auf die Urheberbenennung Gebrauch gemacht und auf die Nennung des Namens eben verzichtet. Dieser braucht dann nicht mehr in der Ankündigung, sei es auch im Liederbuch, zu erscheinen.

Ein solcher Verzicht bedeutet wiederum nicht auch, daß der Urheber kein materielles Entgelt verlangen kann. Er ist schließlich der einzige, der auf dem langen Weg des Liedes vom Aufzeichner zum Drucker, vom Drucker zum Verleger, vom Verleger zum Buchhändler eine schöpferische Leistung vollbracht hat. <sup>2)</sup>

- c) Das Änderungsrecht: -§ 22 MinE, §14 RegV-

§ 9 LUG gewährt dem Urheber Schutz gegen jegliche Änderung in Form und Weise seines Liedes, sei sie entstehend oder nicht. Einzige Ausnahme sind die nach Treu und Glauben zulässigen Änderungen.(§ 9 Abs.2 LUG).

Die Natur des Volksliedes steht der Ausübung eines solchen Schutzes entgegen. Die Ausnahme des § 9 Abs. 2 LUG ist für das Volkslied zu eng, denn sinntestellende Änderungen sind danach nicht erlaubt. <sup>3)</sup> Es gehört aber gerade zur Natur des Volksliedes, durch den Volksmund in großem Umfang verändert zu werden. Selbst die Verstümmelung gehört zum Wesen, zum Schicksal eines Volksliedes. Die Grenze steckt nur der volksliedhafte Gebrauch ab. Solange das Werk als Gerüst eines neuen Volkslieds dient, den Kern eines neuen Volkslieds bilden kann, kann es vorbehaltlos verstümmelt und entstellt werden. Sein Sinn darf sich verdrehen, sein Wesen sich verkehren. Aus einem traurigen Lied kann ein Spottlied werden, aus einem Spottlied ein Kirchenlied, aus einem Lobgesang ein Bänkelsang. Sobald jedoch die Grenze der volksliedhaften Änderungen überschritten wird, kann sich niemand mehr darauf berufen, der Urheber müsse sich einen Verzicht entgegenhalten lassen. Volkslieder mit den

1) vgl. Pinzger s. 196

2) vgl. Pinzger s. 196

3) so die herrschende Lehre und Rechtsprechung. Vgl. auch BGH in GRUR 1954, 80.

Änderungen des Werbefunks und der Schlagerindustrie kann der Urheber verbieten. Das gilt vom Verzichtsgedanken aus eigentlich auch für die Verwendung von Volksliedern in der Kunstmusik. Denn entscheidend ist nicht, ob das Volkslied durch die Veränderung in eine höhere oder tiefere Ebene gehoben oder gedrückt wird; entscheidend ist vielmehr, ob die neue Gestalt noch volksliedhaften Charakter hat. Das trifft weder für den Schlager noch für das Kunstlied zu. Das Recht, Änderungen wieder zu verbieten, beginnt also dort, wo die volksliedhafte Verwendung aufhört. In solchen Fällen kann das gesetzliche Recht der "Freien Benutzung" weiter gehen als der Gedanke vom Verzicht.<sup>1)</sup>

- 1) Es lassen sich noch einige für das Volkslied unbedeutende Rechte anschließen:
- d) Das Recht, ein unveröffentlichtes Werk von der Veröffentlichung zurückzurufen (§§ 36,37 MinE; §§ 41,42 RegV), bleibt, sofern es überhaupt aktuell werden sollte, dem Urheber vorbehalten. Die Natur des Volksliedes verlangt nicht, den Gedanken vom Verzicht auch darauf auszudehnen.
  - e) Dasselbe gilt für das Recht, gehässige Kritik am Werk zu verhindern.
  - f) Das Recht der ersten Inhaltsangabe (§ 11 Abs.2 MinE; § 12 Abs.2 RegV; § 11 Abs.1 S.2 LUG) wird wohl für das Volkslied überhaupt nicht bedeutsam.
  - g) Das Recht auf Zugang zum Werkstück (§ 40 MinE; § 25 RegV; vgl. auch BGH MDR 1952, 92; OLG Stuttgart NJW 1952,661) kann nur existent werden, wenn der Sänger seine eigenen Notizen oder Manuskripte verloren hat und nun in ein von ihm vorher aus der Hand gegebenes Blatt Einblick nehmen will. (Vgl. auch Troller Imm. I s.80, II s.677ff). Das Recht bleibt ihm für diesen Fall vorbehalten.

Eine ähnliche Frage tritt dann auf, wenn das vorhandene Exemplar nicht ein Werkstück des Urhebers ist, sondern wenn es sich dabei um Aufzeichnungen eines Dritten handelt, der das Lied des Sängers irgendwo gehört und auf ein Blatt Papier niedergeschrieben hat. Es streiten hier gegeneinander das Recht auf Schutz der Geheimsphäre einer Person und das Recht des Urhebers, von dem Kenntnis zu nehmen, was der andere als ablösbaren Gehalt seines eigenen Werkes notiert hat. Man wird dabei den Schutz der Geheimsphäre des Aufzeichners wohl kaum so hoch einschätzen können, daß er dem Urheber verbieten könnte, sich über den ablösbaren Gehalt seines Werkes zu informieren. Vor allem dürfte die Geheimsphäre deshalb regelmäßig nicht verletzt sein, weil der Urheber sich ja nur dann auf sein "Zugangsrecht" berufen kann, wenn er von dem Vorhandensein der Aufzeichnung Kenntnis hat. Er wird keinesfalls jedem Dritten gegenüber mit einem bloßen Hinweis in dessen Geheimsphäre eindringen können, nur um zu sehen, ob eine solche Aufzeichnung vorhanden ist. Er wird schon Beweis erbringen müssen dafür, daß gerade dieser Dritte eine Aufzeichnung besitzt. Ist aber dieser Beweis gelungen, stellt sich das Problem ähnlich wie beim Recht auf Zugang zum Werkstück. Denn auch dort wird

F) Wirkung auf die sog. Schranken des Urheberrechts:

Eigentlich könnten wir die Erörterung der einzelnen Rechte jetzt abschließen und feststellen, daß die materiellen Rechte des Urhebers eines Volksliedes so beschränkt werden, als ob für den volksliedhaften Gebrauch eines Liedes eine Lizenz bestünde, und daß die ideellen Rechte so eingeschränkt sind, daß sie Leben und Wesen des Volksliedes nicht einengen. Lediglich das Aufführungsrecht konnte für das erste Dasein eines Volksliedes unter gewissen Umständen von einer materiellen Einbuße betroffen sein.

Allein, der Umfang der Einbußen läßt sich klarer fassen, wenn wir noch ihre Wirkung mit den vom Gesetzgeber statuierten Schranken des Urheberrechts vergleichen.

Das Urheberrecht trägt auch bezüglich des Verhältnisses Allgemeinheit/Einzelnier ein doppeltes Gesicht. Das Einzelinteresse ist nur im Zusammenhang mit dem Allgemeininteresse zu verstehen und auf das letztere hin zugeordnet. Das wird deutlich in den sog. Schranken des Urheberrechts, bei denen das Allgemeininteresse das Einzelinteresse durchbrechen kann. Das Einzelinteresse verliert dabei seinen Eigenwert nicht. Das verdeutlicht einerseits das Verbot, niemals ohne weiteres den Verlust von Urheberschaftsrechten wie Namens- und Änderungsrecht zuzulassen, und andererseits das Gebot, nur im Ausnahmefall dem Urheber materielle Einbußen aufzuerlegen. Was die sog. Schranken des Urheberrechts bewirken, bewegt sich hauptsächlich im Rahmen des in seinem weitesten Sinn aufgefaßten Veröffentlichungsrechts des Urhebers. <sup>2)</sup>

1. Beschränkungen zugunsten des persönlichen Gebrauchs:

~ § 50 MinE; §§ 54, 55 RegV-

§ 15 Abs. 2 LUG gestattet eine Vervielfältigung zum persönlichen Gebrauch, wenn sie nicht den Zweck hat, eine

- ... die Verbindung zum Dritten dadurch geschlagen, daß gerade er das Werkstück besitzt. Jedem anderen gegenüber versagt das Recht. Übrig bleibt die Frage, ob der Schutz der privaten Aufzeichnung höher bewertet werden muß. Dafür besteht eigentlich deshalb kein Anlaß, weil sich in der privaten Aufzeichnung des Werkes eines anderen die Persönlichkeit des Schreibers nicht objektiviert, es sei denn, man sieht in den Schriftzügen ein schutzwürdiges Gut, durch das der private Aufschrieb eines fremden Werkes zu einem persönlichen Band erstarken würde. Selbst wenn man das annehmen wollte, so ist doch das persönliche Band im Außerlichen geblieben und nicht bis ins Innere des niedergeschriebenen fremden Werkes eingedrungen. Nur von diesem aber will der Urheber Kenntnis erlangen. Die Schrift, die Art der Aufzeichnung interessiert ihn nicht. Es wäre unbillig, wollte man aus solchen Gründen den Außerlichkeiten des Aufzeichners einen stärkeren Schutz zubilligen als dem Urheber, der sein Werk, in dem sich seine Persönlichkeit objektiviert hat, wiedergewinnen will. Es besteht also kein Anlaß dazu, dieses Problem anders zu lösen als das Problem des Zugangs zum Werkstück.

2) In der Behandlung der verschiedenen einzelnen Schranken folge ich Hubmann UR 5. Kapitel I-V.

Einnahme aus dem Werk zu erzielen.

- a) Unter persönlichem Gebrauch versteht die herrschende Lehre einen solchen, der lediglich dem Hersteller oder dem mit ihm durch ein persönliches Band, verknüpften Personenkreis einen Werkgenuß vermittelt.

Das Gesetz gestattet jedem, ein Volkslied in Schrift und Noten aufzuzeichnen, sofern er es für jenen als Ausnahme eng auszulegenden persönlichen Gebrauch tut. Dagegen ist es nach dieser Vorschrift nicht gestattet, die Aufzeichnungen später in irgend einer Form gewerblich zu verwerten. Doch kommt ihm ja hier der Gedanke vom Als-ob-Verzicht zugute, der das Recht des § 15 Abs. 2 LUG also erweitert.

- b) In der Rechtslehre ist streitig, ob die mechanischen Vervielfältigungsarten (Magnetongerät, Fotokopie, Mikrokopie) unter die zum persönlichen Gebrauch zählenden Vervielfältigungsarten gehören. Der Wortlaut des Gesetzes spricht dafür, jedoch geht ein großer Teil der Lehre davon aus, daß die Freiheit des persönlichen Gebrauches nur solche Vervielfältigungstechniken umfaßt, die bei Erlaß des Gesetzes bekannt gewesen seien. (Hektographie, Heliographie, Kopierpresse, Lichtpausen). Wegen der qualitativen Unzulänglichkeit dieser früheren Verfahren konnten diese das Vervielfältigungsrecht des Urhebers kaum gefährden. Heute dagegen hat sich die Herstellung qualitativ hochwertiger Originalwerkstücke weitgehend in den privaten Bereich verlagert und dem Urheber die Einnahmequelle verstopft, die ihm von Natur aus zusteht und durch das Gesetz garantiert worden war: das ausschließliche Recht auf Vervielfältigung.<sup>2)</sup> Die Streitfrage ist trotz höchstrichterlicher Entscheidung in BGHZ 17, 278 und BGHZ 18, 44, die sich anschloß wieder aufgeflammt, als der Teil der Regierungsvorlage, der diese Entscheidung in etwas veränderter Form aufgenommen hatte,<sup>3)</sup> dem Widerstand des Bundesrates zum Opfer gefallen war<sup>4)</sup> und von der Bundesregierung zurückgezogen wurde.<sup>5)</sup>

1) Vgl. Hubmann UR s.142, Ulmer UR s.186

2) So BGHZ 17, 278. Vgl. auch BGHZ 8, 88 = Schulze BGHZ 3 mit Anm. de Boor, sowie BGHZ 18, 44 gegen die Argumente Hefermehls in Ufita 24, 56ff. Vgl. auch "Magnetongerät und Urheberrecht", Sammlung von Rechtsgutachten, München/Berlin 1952; Wolpert Ufita 26, 283 und die dort angeführten Befürworter und Gegner, außerdem Weber, Urheberrecht und Verfassung, Frankfurt/Berlin 1961 und Troller Imm.II s.68off.

3) § 54 III RegV

4) RegV Anl.2, s.176ff (177)

5) RegV Anl.3, s.179.

Für die Anwendung des § 15 II LUG neuerdings Haeger Ufita 37, 45ff; Spitzbarth NJW 1963, 881ff. Gegenanwendung mit rechtsvergl. Darstellung Schulze Ufita 38,259; Löffler NJW 1962, 993ff; Fromms Bericht über den 56. Kongreß der Association Littéraire et Artistique Internationale in NJW 1963, 1911f weist auch auf die Adresse hin, mit welcher der Kongreß die Rechtsauffassung des BGH in dieser Frage den Verbandsstaaten als vorbildlich empfiehlt.

Der Bundesrat erkennt zwar die Möglichkeit des Eintre-  
./.



Dieser Rückschlag dürfte aber das dem Urheber von der Natur der Sache her zustehende Ausschließlichkeitsrecht auf die Dauer nicht beeinträchtigen, da es keinen Rechtsatz des Inhalts gibt, daß man in der privaten Sphäre nach Belieben schalten und walten könne.<sup>1)</sup> Man denke nur an das Schwarzhören. Es ist im Gegenteil anerkannt, daß beim Widerstreit der Verfassersphäre mit der privaten Sphäre des Werknutzers der schöpferischen Sphäre des ersteren der Vorzug zu geben ist.<sup>2)</sup> Außerdem dürfte eine gegenteilige Regelung der Substanzgarantie des Art. 14 GG widersprechen.<sup>3)</sup>

Zwar lassen sich die einzelnen Verbotungsrechte wegen der schwer überschaubaren privaten Sphäre praktisch nicht durchführen. Auch widerstreben sie dem Interesse der Allgemeinheit, das ja bei dieser Abwägung eine Rolle spielt. Jedoch lassen sich die Interessen des Urhebers mit denen der Allgemeinheit dann in Einklang bringen, wenn jener gegen Bezahlung einer Pauschale eine ebensolche Pauschalerlaubnis erteilt.<sup>4)</sup>

An diesem Rechtszustand ändert sich durch den Gedanken vom Verzicht des Volksliedverfassers nichts. Das Primär-dasein kennt ohnehin keine mechanischen Volksliedaufzeichnungen. Das zweite Dasein ist zwar auf solche Aufzeichnungen angewiesen, auch auf private; der Als-ob-Verzicht des Urhebers beinhaltet aber nicht mehr als die gezeichnete Rechtslage selber erlaubt. Der Urheber wird also so behandelt, als ob er zwar nicht auf materielles Entgelt, wohl aber auf die Einzelerlaubnis verzichtet habe.

.. tens wirtschaftlicher Einbußen beim Urheber an, wenn private Tonbandaufnahmen keinen Vergütungsanspruch auslösen. Er glaubt sich jedoch außerstande, einen solchen Anspruch im privaten Bereich durchzusetzen, da weder die Rechtsüberzeugung des Volkes sich gewandelt habe, noch Gewähr dafür bestehe, daß die Gerätehersteller den Anspruch ablösen. Außerdem meint der Bundesrat, daß außer jenen rechtspolitischen Erwägungen noch solche aus kulturpolitischer Sicht träten, da das Tonband geeignet sei, sich zu einem kulturpolitischen Faktor zu entwickeln. Im übrigen sei die Möglichkeit der Häufung von Ansprüchen mehrerer Verwertungsgesellschaften nicht ausgeschlossen. Eine gute Sache hätte bessere Argumente verdient. Von den drei Argumenten des Bundesrats - Rechtspolitik, Kulturpolitik, Anspruchshäufung - sind das erste und das letzte Rückzug des Rechts vor dem Plebiszit und das mittlere unklar. Was soll der Hinweis auf das Tonband als Träger kulturpolitischer Faktoren? Das Werk des Urhebers besitzt doch selbst eine kulturpolitische Bestimmung, die der des Tonbandes überlegen ist. Schließlich schafft nicht der Tonbandbesitzer neue Werke, sondern der Urheber, und nicht jener, sondern der Urheber verdient aus (nicht allein) kulturpolitischen Erwägungen Schutz. Was der Bundesrat also sagen will, bleibt mir unerfindlich.

1) Ulmer in "Magnetongeräte und Urheberrecht" Sammlung von Rechtsgutachten, München/Berlin 1952, s. 13

2) Vgl. Goldbaum Ufita 19, 42ff (45) u. Ulmer aaO oben Anm. 1

3) Vgl. Hubmann GE s. 24ff und oben s. 183

4) Vgl. die zurzeit gehandhabte Regelung durch die GEMA, die ./.



## 2. Beschränkungen zugunsten von Kunst und Wissenschaft:

### a) Die freie Benutzung: - § 20 MinE, § 24 RegV -

§ 13 Abs.1 LUG läßt die sog. freie Benutzung eines Werkes zu, sofern das neu entstehende Werk eine "eigentümliche" Schöpfung ist.

aa) Die Norm dient dem geistigen Leben und seiner Entwicklung und gestattet, daß aufbauend auf vorhandene geschützte Werke neue Schöpfungen entstehen können. Sie erlaubt, daß der Einzelne ein geschütztes Werk einem anderen Werk erkennbar zugrundelegt und benutzt. Von den anderen Benutzungen, der sog. unfreien Benutzung, der Bearbeitung, unterscheidet sich die freie Benutzung dadurch, daß bei ihr die Individualität des neuen Werkes die Individualität des benutzten Werkes in den Hintergrund drängt und sie verblasen läßt.<sup>1)</sup>

Der Als-ob-Verzicht geht über diese Vorschrift weit hinaus. Denn das Schicksal des Volksliedes kennt sowohl freie wie unfreie Benutzung in vielfältiger Weise.

Dennoch wird die Unterscheidung zwischen freier und unfreier Benutzung nicht überflüssig, weil mit ihrer Hilfe ermittelt werden kann, wer als Urheber eines bestimmten Liedes gelten muß. Diese Ermittlung gewinnt ihre Bedeutung, weil sie ja den materiell Berechtigten ausweist und ihm den Anspruch auf Entgelt sichert. Sie entscheidet, ob ein abhängiges Bearbeiter-Urheberrecht, also ein Entgeltanspruch besteht oder ob die Veränderung sich als eigentümliche Schöpfung mit unabhängigem Urheberrecht ausweist.<sup>2)</sup>

bb) Allerdings soll § 13 Abs.1 LUG nicht für Musikwerke gelten. Denn § 13 Abs.2 LUG schränkt die freie Benutzung einer Melodie ein und erklärt es für nicht zulässig, eine Melodie einer neuen Arbeit zugrunde-zulegen.

Dieser sog. starre Melodienschutz hat von verschiedenen Seiten her zurecht Angriffe erfahren. Es erscheint richtig, davon auszugehen, daß der normative Grundsatz der Individualität als Maßstab für die eigentümliche Schöpfung des § 13 Abs.1 LUG genügen sollte und daß es nicht nötig ist, neue formale und starre Schemen einzuführen, um damit die Melodie zu messen. Eine solche Schematik mag bei der sog. leichten Musik noch angehen, bei der ernsten Musik aber bedeutet sie eine Einschränkung der Musikentwicklung

---

.. entsprechend dem gestrichenen § 54 III der RegV gegen Zahlung von DM 12.- pro Jahr dem Tonbandbesitzer die Überspielung von Schallplatten-, Rundfunk- und Fernseh-musik gestattet. Vgl. auch BGH in NJW 1963, 1736ff, 1739ff über Hinweispflicht und in NJW 1964, 2157ff über Identitätsnachweis beim Kauf.

1) Ulmer UR s.223f; Hubmann UR s.146f

2) siehe unten s. 290.

in unerträglichem Maße<sup>1)</sup>. Die Entwürfe verzichten daher auf eine solche starre Regelung.<sup>2)</sup>

Beim Volkslied wäre mit dem starren Melodienschutz ohnehin nichts gewonnen.

b) Die Entlehnungsfreiheit:

aa) Die Zitierfreiheit: - § 53 MinE, § 51 RegV -

Sie gestattet, einzelne Stellen oder kleinere Teile eines Schriftwerkes und einzelne Stellen eines Tonwerkes in einer literarischen oder musikalischen Arbeit anzuführen.

Der Gedanke vom Als-ob-Verzicht erweitert dieses Recht für die volksliedhafte Verwendung: jedes nur denkbare Volksliedzitat ist in einem anderen Volkslied zulässig.

Hierher zählt auch die sog. Vertonungsfreiheit des § 20 LUG (§ 51 MinE, § 52 RegV). Die gesetzliche Norm erlaubt dem Komponisten nicht nur die Verwendung eines Gedichts, sondern gestattet ihm, das vertonte Gedicht in Verbindung mit der Musik zu verwerten, d.h. zu verbreiten, aufzuführen, ohne den Dichter dafür zu entschädigen. Dieses Privileg läßt sich nur dann aufrechterhalten, wenn man den Dichter am Gewinn beteiligt, wie es die Entwürfe auch vorsehen.<sup>3)</sup>

Die Vertonungsfreiheit in einem solchen abgewandelten Sinne stimmt mit dem Inhalt des Verzichtsgedankens überein. Wer grundschriftlichen Text schreibt, sei er auch nicht zum Komponieren bestimmt, muß damit rechnen, daß ein anderer ihn grundschriftlich komponiert und vertont.<sup>4)</sup>

1) Vgl. auch Ulmer UR s.224f zumindest für die ernste Musik; Runge UR s.116ff, 136; so auch schon Freiesleben 1914 s. 50ff; Becker-Bender s.20; Engländer Ufita 1930, 26. Vgl. auch Strauss/Noren-Urteil des OLG Dresden GRUR 1909, Nachweise bei Allfeld 6 zu § 13. A.A. Hubmann UR s.148f und RdsG s.127ff. Auch hier zeigt sich, daß normative Regelungen dem Urheberrecht angemessener sind als starre oder finale Handhaben. Außerdem ist es fast ausgeschlossen, den Begriff der Melodie zu umreißen und vom Motiv, Thema, von der Phrase abzugrenzen. Und was soll mit der modernen Musik geschehen, die den Melodiebegriff samt Harmonik über den Haufen zu werfen imstande ist und dafür Kolorit, Instrumentation, Rhythmus, Akkordik einsetzt?

Ein richtiger Kern liegt allerdings der Norm zugrunde: es ist schwierig, die Individualität einer Melodie durch eine andere Individualität zu verdecken, so daß die erstere verblaßt. Die Individualität einer Melodie ist so eng und in der Enge so stark, daß ihr Rahmen schwer zu sprengen ist. Es bedarf dazu schon großer Eigenart und Stärke. Wo das allerdings gelingt, und das wird meist in der sog. ernstesten Musik sein, sollte man sie daher auch als selbständige freie Benutzung anerkennen.

2) Vgl. Begrd. zur RegV s.51 3) § 51 MinE, § 52 RegV

4) Vgl. zahlreiche der sog. Kunstlieder im Volksmund.

- bb) Kirchen-, Schul-, Unterrichtsbücher: - § 43 MinE, § 46 RegV -

§§ 19 Z.4 LUG erlauben die Aufnahme von kleineren Gedichten in eine Sammlung, die die Werke einer größeren Anzahl von Schriftstellern vereinigt und ihrer Beschaffenheit nach zum Gebrauch in Kirche, Schule, Unterricht oder zu einem eigentümlichen literarischen Zweck bestimmt ist. Das Privileg umfaßt auch kleinere Kompositionen für Sammlungen, jedoch nur, wenn diese dem Schulunterricht dienen.<sup>1)</sup>

Die Lehre greift diese Privilegien sehr scharf an und sucht sie im Hinblick auf Art. 14 GG, 123 GG in Lizenzen zu verwandeln.<sup>2)</sup>

Der Verzichtsgedanke stimmt mit einer solchen Lizenz überein.

- cc) Liederbücher:

Das Gesetz privilegiert in § 19 Z.3 und Z.4 LUG Liederbücher, die Werke einer größeren Anzahl von Schriftstellern enthalten und ihrer Beschaffenheit nach zur Benutzung bei Gesangsvorträgen bestimmt sind,<sup>3)</sup> wie auch Sammlungen, die einem eigentümlichen literarischen Zweck dienen. (Anthologien).

Das Liederprivileg umfaßt nicht die Zustimmung des Komponisten, die jeweils gesondert eingeholt werden müßte, wenn in einer solchen Sammlung auch Melodien erscheinen sollten.

Die herrschende Lehre verwandelt auch diese Privilegien in gesetzliche Lizenzen, und die Entwürfe wollen sie ganz beseitigen.

Der Gedanke des Verzichts hat auch dieses Recht erweitert. Druck und Sammlungen sind typische Erscheinungsformen des sekundären Daseins. Der Als-ob-Verzicht umfaßt auch die Zustimmung des Komponisten, so daß Liederbücher mit Volksliedern in textlicher und musikalischer Hinsicht vollkommen gleich stehen.

Auch wenn de lege ferenda das Liederbuchprivileg verschwinden sollte, wird man an dem Gedanken der Lizenz für Volksliederbücher (weltlich oder geistlich<sup>4)</sup>) festhalten müssen.

- c) Wahrung der ideellen Rechte: - §§ 59, 60 MinE, §§ 62, 63 RegV -

§§ 24, 25 LUG bestimmen, daß bei allen diesen Entlehnungen und Benutzungen eine Quellenangabe anzubringen und daß Änderungen grundsätzlich nur mit Zustimmung des Urhebers vorgenommen werden dürften.

Der Als-ob-Verzicht und seine Wirkung auf solche ideellen Schutzrechte ist schon oben behandelt. Hier genügt es, nochmals darauf hinzuweisen, daß er eine Quellenan-

1) § 21 Ziff. 3 LUG

2) Vgl. § 43 MinE, § 46 RegV, Hubmann UR s.152, Ulmer UR s.242.

3) Schlagliederbücher sind nicht geschützt. Vgl. RGZ 122, 66; 128, 102. Vgl. auch Hillig-Greuner II s.65ff.

4) Kirchenliederbücher sind noch gestattet, vgl. § 43 MinE, § 46 RegV.

gabe z.B. nur dort umfaßt, wo sie nach dem bestimmungsgemäßen Gebrauch des Volksliedes gar nicht gegeben werden kann. Das gilt kaum für das Volkslied im zweiten Dasein. Hier wird der Urheber nur in Ausnahmefällen so behandelt werden können, als ob er auf eine Quellenangabe verzichtet habe. Dagegen umfaßt der Als-ob-Verzicht auch im zweiten Dasein das Recht zum Schutz gegen Änderungen.<sup>1)</sup>

d) Die Aufführungsfreiheit: - § 49 MinE, § 53 RegV -

§ 27 LUG begünstigt eine Reihe von Veranstaltungen und erklärt sie für weder genehmigungs- noch tantiemepflichtig. Es sind einmal Aufführungen, die keinem gewerblichen Zweck dienen und zu denen die Hörer ohne Entgelt zugelassen werden.<sup>2)</sup> (§ 27 Abs.1 S.1 LUG) Zum anderen handelt es sich um Aufführungen bei Volksfesten, Wohltätigkeitsveranstaltungen und Vereinsveranstaltungen. (§ 27 Abs.1 S.2 LUG).

Es ist streitig, ob diese Norm in dieser Form aufrechterhalten, wie es wohl der BGH will<sup>3)</sup>, oder ob sie nicht besser in eine gesetzliche Lizenz zu verwandeln sei.<sup>4)</sup>

Wie verhält sich nun die Konstruktion vom Verzicht zu dieser Norm?

Sie umfaßt solche Aufführungen, die notwendig zum Wesen des Volksliedes gehören, wobei die Aufführungen im ersten Dasein auch tantiemefrei, die im zweiten Dasein nur genehmigungsfrei sind.

Das Ergebnis gleich dem § 27 Abs.1 S.1 LUG. Grundsichtliche Aufführungen dienen im allgemeinen keinen gewerblichen Zweck, und die Hörer, die oft selbst zu Aufführenden werden, haben ohne Entgelt Zutritt. Ihren grundsichtlichen Charakter verlieren solche Aufführungen in gleichem Maße, wie sie an Gewerblichkeit gewinnen, so daß die Rechtsprechung zu § 27 Abs.1 S.1 LUG sich hier verwenden läßt. Ein mittelbarer Erwerbszweck (der Gastwirt veranstaltet den Abend und bezahlt die Musikkapelle, die "Volkslieder" spielen soll) gehört nicht mehr zum ersten Dasein und macht tantiemepflichtig. Man könnte aber daran denken, ein offenes Singen, das auf einer Wiese, einem Sportplatz veranstaltet wird, wo die Menschen ohne Zwang kommen und gehen, sich aus Hörern in Singende verwandeln können, von Tantiemen freizuhalten, obwohl es eine Erscheinungsform des zweiten Daseins ist.

Was die sog. Volksfestbestimmung des § 27 Abs.1 S.2 Z.1 LUG angeht, so halten Rechtsprechung und Lehre diese

- 1) Über Änderungen des Bearbeiters und Herausgebers siehe unten s. 285ff.
- 2) Vgl. zur Kirchenmusik die Abkommen der Kirchen mit der GEMA in Schulze MuR s.33 und "Kirchenmusik und Urheberrecht" in "Vorträge zum Urheberrecht", Berlin/Frankfurt/M 1961, s.23ff.
- 3) BGHZ 11, 150; 19,227ff (231).
- 4) Vgl. Reinhardt s.1ff; Hubmann UR s.157 und RdsG s.236; Schulze MuR s.25f.

Norm nur in sehr engen Grenzen aufrecht. Als Volksfeste gelten nur noch Feste, die von allen Bevölkerungsschichten ohne Ansehen der Person, des Standes oder Vermögens aufgrund einer längeren Tradition gefeiert werden.<sup>1)</sup> Die im Rahmen solcher Feste stattfindenden öffentlichen Aufführungen geschützter Musik bedürfen nur dann keiner Genehmigung des Urhebers, wenn sie allen Kreisen der Bevölkerung zugänglich sind und nicht überwiegend im eigennützigen Erwerbsinteresse des Veranstalters durchgeführt werden.<sup>2)</sup>

Die sog. Volksfestbestimmung gab uns Gelegenheit und Anlaß, die Natur des Volksliedes mit seinem Urheberrecht zu vergleichen. Sie völlig abzuschaffen, wie es Ministerialentwurf und Regierungsvorlage wollen, würde dem Körnchen Wahrheit widersprechen, das sie enthält. Es würde der Erfahrung widersprechen, daß gerade ein Volksfest besonderen Anlaß für gemeinsames Singen bilden kann. Die Volksfestbestimmung gewährt dem Volksmund überdies auch die Möglichkeit, solche Lieder kennenzulernen, die er bisher noch nicht aufgenommen hat, sie zu verwandeln und umzusingen. Die Bestimmung selbst läßt sich allerdings nur aufrechterhalten als Lizenz. Materielle Einbußen dürfen dem Urheber daraus nicht erwachsen.

Der Als-ob-Verzicht erweitert diese als Lizenz wirkende Volksfestbestimmung nur für "Aufführungen" im ersten Dasein des Volksliedes: wenn eine Gemeinschaft spontan ein Lied anstimmt, das dann die Kapelle zu begleiten fortfährt, entfällt sowohl Genehmigung wie Tantieme. Allerdings ist auch fraglich, ob das noch eine Aufführung ist.

---

1) Vgl. die psychologische Definition des "Volkes" im Gegensatz zur soziologischen und die Definitionen der Volkskunde bei Weiss s.6ff.

2) Vgl. BGHZ 19,227ff; Ulmer UR s.248; Hubmann UR s.158; sowie die zahlreichen Urteile bei Schulze BGHZ 4; 65; OLGZ 5; 7; LGZ 2; 3; 4; 5; 8; 11; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 26; 28.



## § 5 Ergebnis:

I Zwei Wege haben dazu gedient, das Volkslied in das Urheberrechtssystem einzubeziehen. Der erste führte über eine positive Norm, der zweite über den Gedanken, daß sich der Urheber so behandeln lassen muß, als ob er auf gewisse Rechte verzichtet habe.

Der materielle Gehalt beider Wege ist gleich: Der Urheber eines Volkslieds kann die Verbotsrechte, die ihm das Gesetz gibt, nicht geltend machen, wo es sich um das Leben des Volksliedes im ersten oder zweiten Dasein handelt.

Eine Einbuße an materiellem Gewinn trifft den Urheber lediglich bei der Aufführung eines Volksliedes im ersten Dasein. Die Beschränkung hat allerdings wenig praktische Bedeutung, da viele derartige "Aufführungen" unter § 15 Abs. 2 LUG fallen werden. Übrig bleibt spontanes Singen Einzeler oder Mehrerer in der Öffentlichkeit, sei es im Wirtshaus oder bei Festen, in das auch die Kapelle oder ein Chor einfallen darf, ohne tantiemepflichtig zu werden.

Bei allen sonstigen Veranstaltungen und zu allen sonstigen Zwecken wirkt die Beschränkung wie eine Lizenz. Sie enthält keinen Verlust an materiellem Entgelt, sei es bei Aufführungen anlässlich von volkstümlichen Abenden, sei es im Rundfunk oder Fernsehen, sei es im Festsaal, sei es beim Druck von Volksliederbüchern weltlicher oder geistlicher Art. Und die Beschränkungen treffen letztlich die Geltendmachung der ideellen Rechte (Änderungs- und Namensrecht), soweit diese dem naturnotwendigen Leben, der Entfaltung des Volkslieds entgegenstehen.

II Das ist der Inhalt der vorgeschlagenen Konstruktion vom Als-ob-Verzicht und zugleich der der positiven Norm. Wollte man letztere einführen, so fragt sich allerdings, ob man sich an den Wortlaut der oben mitgeteilten ausländischen Gesetze anschließen soll.

Art. 118 des venezuelischen Gesetzes von 1928 bestimmt zunächst, daß Volkslieder und Volksmärchen sowie Sagen, die noch nicht gedruckt sind, gemeinfrei sind, und Section 3 des albanischen Gesetzes von 1947 gibt dem Staat das Urheberrecht über jene Werke.

Die albanische Lösung läßt sich kaum in unser Urheberrechtssystem einfügen, das dem Schöpfer des Werkes, nicht aber einer Organisation Urheberrechte einräumt. Aber auch gegen den venezuelische Lösung spricht manches: Sofern sie aussagt, daß gemeinfreie Werke gemeinfrei sind, sagt sie nichts Neues. Sofern man aber zugibt, daß es Volkslieder geben kann, in denen ein noch lebender schöpferischer Geist gewirkt hat, käme eine derartige Norm einer Enteignung des Einzelnen zugunsten der Allgemeinheit gleich, was wir abgelehnt haben. Es wird sich also empfehlen, keine Bestimmung des Inhalts, daß Volkslieder gemeinfrei sind, aufzunehmen.

Auch § 53 I Ziff.4 des österreichischen Urheberrechtsgesetzes von 1936 in der Fassung von 1949 und 1953, der sich für die weitere Formulierung anbietet, scheidet wohl aus. Die österreichische Norm regelt die Wiedergabefreiheit geschützter musikalischer Werke oder Werkbearbeitungen, wenn sie von "Brauchtumskapellen" gespielt werden. Voraussetzung dafür ist, daß die Brauchtumskapelle ein Zeugnis besitzt, in dem ihr die Landesregierung die Pflege volkstümlichen Brauchtums bescheinigt hat. Weitere Voraussetzungen sind: kein Erwerbszweck bei den Spielern; "zumindest weitaus überwiegendes" Spielen von volkstümlicher Brauchtumsmusik oder gemeinfreier Musik; in Gemeinden über 2500 Einwohner keine Aufführung im Betrieb eines Erwerbsunternehmens, in Gemeinden bis zu 2500 Einwohner Aufführung auch im Betrieb eines Erwerbsunternehmens, sofern keine anderen passenden Räume vorhanden und der Reingewinn nicht dem Erwerbsunternehmen zufließt.

Die österreichische Regelung ist einerseits zu eng, weil sie nur von der Wiedergabefreiheit bei öffentlichen Aufführungen handelt, andererseits zu weit, weil sie dem Urheber das Entgelt nimmt. Letztlich ist sie auch deshalb ungeeignet, weil sie nicht vom normativen Begriff "Volkslied" oder "Volksmusik" ausgeht, sondern die Beschränkung der Rechte des Urhebers an die Träger der Volksmusik, die aufführenden "Künstler" knüpft und dabei noch so wichtige Träger, wie einzelne Sänger oder vielleicht auch Chöre, vernachlässigt.

### III Ausreichend müßte folgende Fassung sein:

1. Der Urheber kann der Veröffentlichung, der Aufführung und sonstigen Verbreitung eines Volksliedes in einem entsprechenden - volksliedhaften - volkstümlichen - Rahmen nicht widersprechen, sofern er materiell entschädigt wird.
2. Der Urheber eines Volksliedes kann volksliedhaften Änderungen nicht widersprechen.

Bei dieser Fassung sind die wenig bedeutsamen Fälle des ersten Daseins und die Einbuße an materiellem Entgelt, die dabei eintritt, nicht berücksichtigt. Nicht erwähnt sind ferner jene Grenzen, die das Gesetz für jedes Werk ohnehin aufgestellt hat. (freie Benutzung etc.).

#### § 6 Mehrere Urheber:

Ein Volkslied in seiner ursprünglichen Gestalt, wie es hier zu behandeln war, kann mehrere Urheber haben, sei es, daß der eine die Musik, der andere den Text geschaffen, sei es, daß der eine den ersten, der andere den zweiten Text verfaßt, sei es, daß der eine den Beginn des Verses, der andere dessen Ende gedichtet oder komponiert hat.

Wir haben gesehen, daß auch eine reich blühende Phantasie kaum die Vielfalt der beim Volkslied möglichen Urheberschaften fassen wird. Doch bleibt zunächst noch jene Tür verschlossen, die den Weg zu den Möglichkeiten des kollektiven Nacheinander eröffnet und beinahe ins Uferlose führt. Hier geht es nur um das kollektive Miteinander. Das kollektive Nacheinander findet seinen Platz im zweiten Hauptteil der Arbeit.

Beim sog. kollektiven Miteinander sind zwei Fälle zu unterscheiden: einmal die sog. echte Miturheberschaft und zum anderen die Urheberschaft an den sog. verbundenen Werken.

#### I Die Miturheberschaft: -§ 6 LUG, § 7 MinE, § 8 RegV-

Sie setzt voraus, daß verschiedene Personen ein einheitliches Werk geschaffen haben. Dabei ist wesentlich, daß sie ihr gemeinsames Schaffen in bewußtem Zusammenwirken in den Dienst des gesamten Werkes stellen.<sup>1)</sup>

1) vgl. Allfeld 3 zu § 6; Ulmer UR s. 166; Hubmann UR s. 105

Diese Einheitlichkeit haben zwar auch die sog. verbundenen Werke; Lied, Oper, Operette, Tonfilm besitzen eine künstlerische und ästhetische Einheit.<sup>1)</sup> Die Rechtswissenschaft meint aber keine solche Einheitlichkeit. Sie sieht sie auch nicht in der äußeren Unteilbarkeit eines Werkes. Die Entscheidung liegt vielmehr in der Frage, ob sich die aufgelösten Teile für sich allein verwerten lassen oder nicht,<sup>2)</sup> ob sie im Verkehrsleben mit selbständiger Verwertbarkeit auftreten können<sup>3)</sup> oder ob sie, wenn sie zu trennen sind, unselbständige Teile eines einheitlichen Ganzen bilden.<sup>4)</sup>

Wenn man diesen Maßstab an das Volkslied anlegt, so fällt aus der Miturheberschaft in diesem Sinne die bloße Verbindung von Text und Melodie heraus. Beide Bestandteile sind trennbar und selbständig verwertbar. Dabei spielt der Satz von der künstlerischen Einheit genau so wenig eine Rolle wie bei Oper und Tonfilm.

Melodie und Text bleiben also urheberrechtlich getrennt und fallen nicht hierunter. Dagegen gehören alle Arten der kollektiven Urheberschaft beim Text und bei der Melodie unter diesen Begriff.<sup>5)</sup> Als bekanntes Beispiel sei wieder auf das Argonnerwaldlied hingewiesen.

Auszuscheiden haben weiter Anregung und Gehilfenschaft, weil sie keine individuellen Schöpfungen unmittelbar hervorzubringen vermögen.<sup>6)</sup> Mit diesen Begriffen hat das Volkslied kaum etwas zu tun, sodaß sie hier unerörtet bleiben.

Da die Miturheberschaft ein einheitliches, nicht getrennt verwertbares Werk hervorbringt, entsteht ein einheitliches Urheberrecht. Nach dem geltenden Recht (§ 6 LUG) bilden die Miturheber eine Bruchteilsgemeinschaft des bürgerlichen Rechts, falls sie nichts anderes vereinbart haben.<sup>7)</sup>

1) Dieser Gedanke führt Goldbaum dazu, etwa beim Film eine solche Einheit für ausreichend zu halten. Vgl. Hubmann UR s. 108; auch Gierke s. 783, der dafür neben dem gesonderten Urheberrecht noch eines zur gesamten Hand über das einheitliche Werk vorschlägt.

2) Ulmer UR s. 166; BGH v. 3.3.1959 zit. in MinE s. 31

3) Hubmann UR s. 104f, 107; Hillig I s. 94.

4) Schulze BGHZ 56 mit Anm. Greuner, vgl. OLGZ 7; 14; so auch Begr. zum RegV s. 49

5) vgl. auch Schulze OLGZ 25 (Wechselgespräche)

6) vgl. Hubmann RdsG s. 105; OLG Hamburg Ufita 1957, s. 222; Schulze Ausl. Österreich 3

7) § 741 BGB

Da diese Rechtsform dem künstlerischen Schaffen im gewollten Zusammenwirken nicht gerecht wird, haben schon früh Gierke, Kohler u.a. die Form der Gesamthandsgemeinschaft vorgeschlagen<sup>1)</sup>, was die Entwürfe übernommen haben.<sup>2)</sup>

Diese Gedanken haben die Regeln über die Bruchteilsgemeinschaft nach der besonderen Interessenlage des einander verbindenden Schaffens schon im geltenden Recht etwas modifiziert:<sup>3)</sup>

Die Verfügung über das Werk haben alle Miturheber gemeinsam. Jeder hat im Zweifel einen gleichen Anteil (§742 BGB) was aber weder Vereinbarung noch Nachweis ausschließt, daß das Schaffen des einen bedeutsamer war als das des anderen, also auch einen größeren Anteil verleihe. Einzelheiten in der Verwaltung können durch Mehrheitsbeschluß durchgesetzt werden. Die Urheber können die Gemeinschaft aber nicht aufheben, da sie die Urheberschaft nicht übertragen können. Dagegen sind Verfügungen über Werknutzungen möglich. Allerdings müssen diese wiederum einstimmig beschlossen werden.<sup>4)</sup>

Die Lösung über positive Norm oder Verzicht beim Volkslied beschert der Miturheberschaft keine besonderen Probleme, da ihre Ergebnisse jeden Miturheber treffen und deren gemeinschaftliche Rechte beschränken.

## II Die Werkverbindung: -§ 8 MinE, § 9RegV-

Sie setzt voraus, daß die von verschiedenen Urhebern geschaffene Werke, obwohl einheitliches künstlerisches und ästhetisches Ganzes, getrennt verwertbar sind. Der Fall tritt beim Volkslied häufig auf.

Es entsteht hier kein einheitliches Urheberrecht. Die Tatsache, daß das Gesamtwerk eine irgendwie geartete einheitliche Regel verlangt, hat Gierke dazu geführt, neben den gesonderten Urheberrechten ein neues Urheberrecht zur gesamten Hand für das Gesamtwerk anzunehmen,<sup>5)</sup> und Goldbaum dazu veranlaßt, die getrennten Urheberrechte zugunsten

1) Gierke s. 782; Kohler UR s.205f, 249f; Elster UR s.36; Ulmer UR s. 166ff; Hubmann UR s. 106; Hauffe s. 245; Rintelen UR s. 92

2) § 7 MinE; § 8 RegV

3) Hubmann UR s. 107; Rintelen s. 94f; Elster UR s.36

4) BGH GRUR 1959, s. 147. Vgl. aber auch BGH NJW 1962,1613

5) Gierke s. 782,783



des einheitlichen Urheberrechts zu verlassen und die Unterscheidung zwischen Miturheberschaft und Werkverbindung aufzugeben.<sup>1)</sup>

Daran ist jedenfalls so viel richtig, daß einer der beiden Urheber etwa eines Liedes in der Form der Werkverbindung nicht dem gemeinsamen künstlerischen Zweck zuwiderhandeln und seine Zustimmung zu einer gemeinsamen sinngemäßen Verwertung verwehren kann.<sup>2)</sup> Der Weigerung eines Urhebers gegenüber einer solchen gemeinsamen Verwertung sind eben die Grenzen des § 242 BGB gesetzt.

#### § 7 Ausdehnung des gefundenen Prinzips auf andere Werke:

I Wir haben erkannt, daß das Urheberrecht, so wie es sich entwickelt hat und wie es heute ausgelegt und formuliert worden ist, im Grunde nur für solche Werke gilt, die vom Begriff des individuellen 'künstlerischen' Werkes her kommen. Zwar haben wir gesehen, daß die Frage der gewerbsmäßigen Verbreitung und des gewerbsmäßigen Druckes Anlaß zur Entstehung des Urheberrechts gegeben hat. Aber auch die Notwendigkeit, den Urheber oder den Drucker zu schützen, kam doch nur daher, weil sie ein 'künstlerisches' Werk verbreiteten, dessen Erfolg andere reizen konnte, es mit einem Nachdruck zu versuchen. Wir können sicher sein, daß ein Urheberrecht, gäbe es die sog. 'künstlerischen' werke nicht, kaum entstanden wäre. Wer hätte schon ein Urheberrecht für amtliche Schriften, für ein Gesetz, für ein Urteil, wer hätte schon ein Urheberrecht für Zeitungsnachrichten gefordert ?<sup>3)</sup> Kurz, wer hätte schon nach einem Urheberrecht verlangt, wenn es um solche Werke gegangen wäre, die Jolly, Wächter und Elster aus ihren Werkdefinitionen ausgeschlossen haben?

Als das Urheberrecht aber entstanden war und eine normative Allgemeingültigkeit gefordert hatte, mußte sich der Gesetzgeber bemühen, Ausnahmen gerade für solche Werke

---

1) Goldbaum UR 3.A. s. 56 vgl. auch Hubmann UR s. 108

2) vgl. Rintelen UR s. 96

3) Es wäre gerade mit Blick auf die Zeitungsnachrichten allenfalls ein gewerblicher Schutz der ganzen Zeitung entstanden, der aber wegen der Vielzahl der 'Urheber' und der Kurzlebigkeit der Nachrichten niemals in ein Urheberrecht umgesprungen wäre, wie es in Wirklichkeit, und zwar eben des 'künstlerischen' Charakters der gedruckten Werke wegen, der Fall war.

zu treffen, die im Grunde den Urheberschutz gar nicht zu entwickeln imstande gewesen wären und jetzt von jenem Urheberrecht einen gleichberechtigten Platz in der Reihe aller anderen Werke zugewiesen bekamen. Das Volkslied gehörte auch zu jenen merkwürdigen 'Werken! Es unterschied sich allerdings von ihnen durch sein Dasein als Relikt der mündlich überlieferten Kultur, durch das Bild seines Urhebers, durch seinen Grundsichtencharakter, durch das über das noetische hinausgehende mögliche 'Eigentum', das der Einzelne an ihnen erringen konnte. Die mündliche Fortpflanzung hatte dem Urheber die Möglichkeit verschlossen, Einfluß auf die Fortpflanzung seines Gebildes zu nehmen; er konnte sie nicht beherrschen. Die mündliche Verbreitung hatte weiter dem einzelnen eine besondere geistige Leistung aufgeladen. Er mußte eine Gedächtnisarbeit vollbringen, um sich den geistigen Gehalt einzuprägen. Aus der Gedächtnisarbeit waren die Gedächtnisfehler aber auch die Freiheit entstanden, das Eingeprägte zu variieren, neu zu fassen. Weil aber der eingeprägte Inhalt grundsichtigen Gehalt gehabt, also auch der Grundsicht des singenden Einzelnen entsprochen hatte, und weil der Einzelne die Gedächtnisarbeit fortwährend wiederholen mußte, um das Grundsichtige des Liedes mit seiner eigenen Grundsicht zu verschmelzen, war ihm der übernommene geistige Gehalt in einer gewissen Weise zugeordnet und die Rechte des Urhebers insoweit beschränkt worden.

Wenn wir uns jetzt fragen, welche Ausdehnung die gefundenen Grundsätze zulassen, dann müssen wir nach solchen "Werken" suchen, die von ähnlichen Merkmalen bestimmt sind. Mancherlei bietet sich an: Kirchenlied, Nationalhymne, Märchen, Sage, Anekdote, Witz.

## II Kirchenlieder:

Wir haben oben gehört, daß es in der Vergangenheit geistliche Volkslieder gegeben hat und daß sie in manchen Wallfahrten und Prozessionen der Gegenwart noch mitgeführt werden. Für diese Lieder gelten dieselben Grundsätze wie für das weltliche Volkslied.

Was ist aber mit den übrigen Kirchenliedern, den Chorälen? Der Urheber hat sie für den Gesang in der Gemeinde, in der

Kirche geschrieben. Naturnotwendiger Gebrauch des Kirchenliedes ist also dieses Singen in der Gemeinde und durch die Gemeinde. Damit hat der Urheber gerechnet; dieses Singen kann er nicht von seiner Genehmigung abhängig machen. Er kann dafür auch keine Tantiemen fordern.

Für alle anderen Verwertungen und Aufführungen im zweiten Dasein wird er so behandelt werden müssen wie der Urheber des Volksliedes. Das Verbotungsrecht wird er wohl nicht mehr ausüben können, wohl aber das Recht auf sein materielles Entgelt. Das gilt für Druck und für Aufführung.<sup>1)</sup>

### III Nationalhymne:

Die Nationalhymne hat kaum Volksliedcharakter, wenngleich sie Züge des Volkslieds tragen kann.<sup>2)</sup> Aber beim Singen der Nationalhymne wird doch etwas mehr als noetisches Eigentum begründet: das Singen ist wie beim Volkslied "Mit-Sein". Wer nicht mitsingt, wird nicht als unmusikalisch betrachtet, sondern als Gegner des gemeinsamen Seins angesehen. Dagegen läßt sich die Nationalhymne nicht umsingen. Doch das stört nicht. Auch Volkslieder werden manchmal nicht umgesungen. Auch ist die Nationalhymne, wenn auch nicht eigentlich grundschriftlich, so doch nicht ganz ohne Beziehung zu den Grundschriften. Der Mißerfolg der von Theodor Heuß empfohlenen Hymne von Rudolf Alexander Schröder und Hermann Reutter beweist das. Ob sich der

1) § 19 Ziff. 4 LUG erfährt durch die Anwendung der Grundsätze, die wir für das Volkslied gefunden haben, die gleiche Ausdehnung wie beim Volkslied. Er umfaßt also vor allem auch die Melodie. Das gilt wohl auch, wenn die andere Konfession das Lied übernehmen will. Vgl. zum Ganzen Anm. 2 auf Seite 272.

2) Sowohl das "Horst-Wessel-Lied" der Nationalsozialisten wie die "Giovinezza" des Faschismus tragen in der Melodie Volksliedreminiszenzen. Beiden Hymnen wurde gerichtlich bestätigt, daß ihre Komponisten Horst Wessel und Monno Manni Volksliedgut verwendet hatten. Das RG stellte im Horst-Wessel-Lied Melodiengut dreier Volkslieder fest: 'Einst lebt ich im deutschen Vaterlande', 'Was wanderst du so lustig auf der Straße', 'Ein armer Fischer bin ich zwar' (RGZ 153, 71ff) und ein italienisches Gericht bekundete die Ähnlichkeit der Giovinezza mit dem schweizerischen Emmentalerlied 'Niene geits so schön und luschtig'. (Vgl. Weiss s. 237f; In der Gand SaFvKde 35, 193ff). Auch ein Lied der Bundeswehr ('Wir sind die Grenadiere der deutschen Bundeswehr') hat sich an diese Melodie angelehnt und wegen der vermeintlichen Ähnlichkeit mit der Giovinezza einige Kritik einstecken müssen. (vgl. Stuttgarter Nachrichten v. 7.12.1963 Seite 35).

Schweizerpsalm 'Trittst im Morgenrot daher' sich durchsetzt, ist noch nicht gewiß, wenn auch wahrscheinlich, da er schon seit langem neben dem 'Rufst du, mein Vaterland' sich behauptet hat. Die Manifestation des Staatswillens allein genügt offenbar nicht. Und weil sie nicht genügt, liegt der Schluß nahe, daß etwas gemeinschichtiges, ein Ausdruck eines gemeinsamen Gefühls, hinzukommen muß. Das ist aber wiederum eine Eigenschaft, die dem Urheber des Liedes bekannt gewesen sein muß, als er es verfaßt und veröffentlicht hat.

Genügt das nun, um ein gleiches Ergebnis wie beim Volkslied zu rechtfertigen? Das erscheint deshalb fraglich, weil es dann überall dort genügen würde, wo ein Lied irgendeinen allgemeinen Ausdruck gefunden hat. Auch der Schlager konnte ja gemeinsame Gefühle ausdrücken. Noch etwas spricht dagegen: ohne die staatliche Manifestation wäre das Lied niemals zur Nationalhymne geworden, auch wenn das Lied vorher beliebt gewesen sein mag. Beliebtheit reicht aber nicht aus, um den Schutz zu beschränken. Entscheidend war vielmehr, daß das Lied Volksliedcharakter hatte, daß der Ausdruck des 'Mit-Seins' schon durch das Wesen des Liedes hervorgerufen wird. Das vermag die Nationalhymne aber nicht, solange sie der Staatswille nicht als solche anerkannt hat. Sie hängt notwendig vom Staatswillen ab. Gerade die staatliche Manifestation konnte der Urheber beim Verfassen und Veröffentlichen seines Liedes nicht voraussehen. Sie lag nicht notwendig im Schicksal seines Liedes. Sie gehörte nicht zu seinem Wesen. Diesem staatlichen Willen entspräche viel mehr eine ebenfalls vom staatlichen Willen getragene Lizenz.<sup>1)</sup>

Wenn wir auch nicht von denselben Grundsätzen wie beim Volkslied Gebrauch machen konnten, so haben wir doch gesehen, daß auch die Nationalhymne nicht recht in das System des Urheberrechts paßt.

---

1) A.A. offenbar Hauffe s. 93 "wären wir ein Volk der Dichter und Denker, so hätte die Öffentlichkeit wahrscheinlich die Nationalhymne von R.A.Schröder mit einhelliger Zustimmung aufgenommen. Auch ohne den Auftrag des Bundespräsidenten an den Dichter zu kennen, darf man ihm die Verpflichtung des Dichters entnehmen, auf Urheberrechte an einem Gedicht, das als Nationalhymne zur Erörterung gestellt wurde, von vornherein zu verzichten."

#### IV Märchen, Sage:

Märchen und Sagen sind ein legitimes Geschwisterpaar des Volksliedes. Beide kommen von kollektiven Merkmalen her und erlauben das Ergreifen eines über das noetische hinausgehende Eigentum. Sie gleichen in ihren Wesen sämtlichen beim Volkslied schon gefundenen Charakterzügen: sie besitzen Grundsichtencharakter, tragen die Merkmale der mündlichen Verbreitung, kennen die kollektiven Merkmale der Typik, der Formelhaftigkeit, der Abstraktion, des Veränderens genau so wie das Volkslied.<sup>1)</sup>

Auf Volksmärchen und -Sagen können die für das Volkslied erarbeiteten Grundsätze ohne Bedenken übertragen werden.

#### V Anekdote, Witz:<sup>2)</sup>

Sie gehören wie Volkslied, Märchen und Sage dem hauptsächlich in mündlicher Überlieferung lebenden Gut an.

1) Vgl. Lüthi, S.1ff.

Auch Märchen und Sage sterben langsam ab. Die Märchen-erzähler, die es im Orient noch geben mag, sind bei uns längst verschwunden. Die alte Marie in der Wild'schen Apotheke in Kassel, die alte Viehmännin aus Niederzwehren bei Kassel, nach denen Jacob und Wilhelm Grimm ihre Märchen aufgeschrieben haben, sind so gut wie ohne Erben gestorben.

2) Auch an die Predigt könnte man in diesem Zusammenhang noch denken. Neumann-Duesberg (gespr.Wo S.113ff) will sie vom vollkommenen Schutz des Urheberrechts ausnehmen weil ein solcher Schutz dem Wesen der Predigt wie auch der Aufgabe der Weltverkündigung des Christentums widerspreche. (Vgl. Matthäus 9, 35; Lukas 24, 47) Er will Veröffentlichungsfreiheit für mündliche und schriftliche Predigten. Allerdings soll das Urheberpersönlichkeitsrecht gewahrt werden. Auch Vaunois meint, der Autor habe bis zu einem gewissen Grade auf seine Rechte verzichtet. (Vgl. Stichwort 'Abandonment', France in World Copyright. Art.2 bis II RBÜ hält die Möglichkeit für die Verbandsländer offen, Predigten teilweise anders zu behandeln). Wenn man Neumann-Duesberg folgt, ist das Resultat: Schutz des Urheberrechts im ideellen Teil, kein Schutz im materiellen Teil'. Beim Volkslied war es beinahe genau umgekehrt. Daher läßt sich der Grundsatz, den wir für das Volkslied gefunden haben, kaum auf die Predigt übertragen. Auch kann an der Predigt nur noetisches Eigentum gewonnen werden, nicht aber ein darüberhinausgehendes Eigentum. Ihr Zweck, Erbauung und Weltverkündigung, reicht hierzu nicht aus. Wenn auch ihr Inhalt weitererzählt werden mag, so wird sie selbst doch nie zum Gegenstand mündlicher Verbreitung.

Auch die Lösung von Neumann-Duesberg oder von Vaunois scheint nicht haltbar zu sein. Auf den Zweck allein läßt sich eine Einschränkung nicht stützen. Es erscheint ver-



Jedoch fehlt es meist am grundschriftigen Gehalt und damit an einem Aneignen über das Noetische hinaus. Allerdings bestimmt sie wieder das Schicksal der Abänderung, das ihnen wesensmäßig zugehört.

Wir werden daher die Grundsätze des Volksliedes nur mit Vorbehalt anwenden können. Dieser Vorbehalt gilt vor allem für die Vervielfältigung und den gewerblichen Vortrag. Hierzu wird man wohl an der Genehmigung des Berechtigten festhalten müssen.<sup>3)</sup>

---

.. mehr richtiger, am vollkommenen Schutz der Predigt festzuhalten. Will der Urheber dann auf Teile des Urheberrechts verzichten, so mag er das erklären. Vgl. dazu auch RG Str 44, 180.

3) vgl. Hubmann RdsG s. 177f. Vgl. dazu auch Elster Ufita 10, s. 144ff, der die Werkeigenschaft der meisten Witze und Anekdoten verneint, weil sie nicht von dem willensmäßigen Element der Verkehrseigenschaft bestimmt seien. (Über dieses finale Erfordernis s. Oben S. 160ff)  
Vgl. auch Stichwort 'Witticism' in World Copyright.

## 2. Teil: Der Bearbeiter

Wir haben im ersten Teil der Arbeit untersucht, ob der Urheber an einem noch nicht veränderten Lied ein Urheberrecht erwirbt und in welchem Umfang er es erwirbt.

Der zweite Teil der Arbeit ist dem veränderten Lied und seinen Urhebern, den Trägern des kollektiven Nacheinander, gewidmet. Wir haben, um das Wesen des Volksliedes näher zu beleuchten, den Unterschied zwischen Zersingen, Zurechtsingen, Umsingen und Bearbeiten aufgestellt und haben dabei die Bearbeitung als jedenfalls 'bewußtes' künstlerisches Verändern vom vielleicht auch bewußten, meist aber unbewußten Verändern im Volksmund abgegrenzt. Thema dieses zweiten Teiles der Arbeit ist nicht allein diese 'Bearbeitung'. Es umfaßt die Umgestaltung eines vorhandenen Werkes im weitesten Sinne.

### 1. Kapitel: Der Begriff der Bearbeitung

#### § 1 Abgrenzung von der Wiedergabe und der freien Benutzung:

- I Die Bearbeitung gehört zum Reich zwischen Reproduktion eines vorgegebenen Werkes einerseits und Produktion eines eigenschöpferischen Werkes aus dem vorgegebenen Werk andererseits. Der Sprachgebrauch der Bearbeitung schwankt, wenn auch die juristischen Folgerungen, die die einzelnen Autoren an ihn knüpfen, gleich bleiben.

Allfeld trennt Veränderungen eines Werkes ohne geistig individuelle Tätigkeit von solchen, denen eine geistig individuelle Leistung vorausgeht, und nennt nur die letzteren 'Bearbeitung'.<sup>1)</sup>

Ulmer ordnet die Bearbeitung zusammen mit dem Plagiat, der angemessenen Urheberschaft, und anderen 'Bearbeitungen', die nicht schutzfähig seien, und denen er die Bezeichnung 'Bearbeitung' gar nicht mehr geben will, unter den Oberbegriff 'unfreie Benutzung'='abhängige Nachschöpfung' ein. Den Unterschied zwischen den 'Bearbeitungen' und den an-

/ 1) Allfeld 11,36 zu § 1; 3 zu § 2; 3 zu § 12, worin er 'Bearbeitungen' mit und solche ohne schöpferische Leistung unterscheidet, seinen Begriff also wieder etwas verwässert.

deren abhängigen Nachschöpfungen sieht Ulmer darin, daß die Bearbeitung dem Originalwerk diene.<sup>1)</sup>

Hubmann stimmt Ulmer zu, was das kommende Recht angehe<sup>2)</sup>, ordnet aber de lege lata die abhängige Nachschöpfung im Unterschied zu Ulmer als Bearbeitung ein.<sup>3)</sup>

Um den Bereich der 'Bearbeitung' besser erkennen zu können, ist es nötig, ihn in Zusammenhang mit seinen Grenzen zu überschauen.

Die Grenze bildet auf der einen Seite die Wiedergabe, auf der anderen Seite die sog. freie Benutzung eines Werkes.

## II Die Wiedergabe:

Die unübersteigbare Grenze<sup>4)</sup> zwischen Wiedergabe und Bearbeitung liegt im Kriterium der erforderlichen individuellen geistigen Tätigkeit, ohne die es keine Bearbeitung geben kann.<sup>5)</sup>

Es besteht so gut wie Einigkeit darüber, daß eine sog. Leistung nicht genügt, um die Erfordernisse einer Bearbeitung zu erfüllen. Unter Leistung versteht man hier ein Tun, das sich innerhalb des vom Urheber gesetzten Rahmens bewegt und diesen auszufüllen sucht, ohne selbst etwas werkschöpferisches hinzuzufügen.

Das gilt zunächst einmal für das Spielen eines Musikwerkes, für das Singen eines Liedes, kurz, für die Interpretation eines Werkes.<sup>6)</sup>

1) Ulmer UR s. 138ff, 217, 219

2) vgl. §§ 2, 19, 20 MinE und Begr. s. 37; §§ 3, 23 RegV und Begr. s. 51

3) Hubmann UR s. 96ff

4) vgl. Ulmer UR s. 141

5) vgl. Allfeld 11 zu § 1, 3 zu § 12; Hubmann UR s. 96; Troller Imm.I s. 453f; Fassung des § 2 MinE und § 3 RegV und Begr. s. 38.

6) Ulmer UR s. 428ff; Hubmann UR s. 218ff;

|                                                                       |                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| Schulze, Der Künstler und die Technik;                                | } Bd. 5 der Schriftreihe der internat. Ges. für Urheberrecht, Berlin 1958 |
| Tournier, Das Quasibearbeiterrecht im deutschen Gesetz;               |                                                                           |
| Büchen, Welche Rechte hat die Schallplattenindustrie gem. § 2 II LUG; |                                                                           |

|                                                                                                 |                |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| Möhring-Elsaesser, Die Internat. Regelung des Rechts der ausübenden Künstler u.a. Nachbarrechte | } Bd. 6 " 1958 |
|                                                                                                 |                |

|                                                                      |              |
|----------------------------------------------------------------------|--------------|
| Hubmann, Der Schutz des ausübenden Künstlers nach geltendem Recht    | } Bd. 9 1959 |
| Neumann-Duesberg, Rechtsschutz der Leistung des ausübenden Künstlers |              |

Die veraltete Vorschrift des § 2 Abs.2 LUG kann daran nichts ändern.<sup>7)</sup> Sie stellt in einer Fiktion das Übertragen von Werken der Tonkunst auf Schallträger der in § 2 Abs.1 LUG geregelten Bearbeitung gleich und will dem ausübenden Künstler damit ein fiktives Bearbeiterurheberrecht geben.

Ein solches fiktives Bearbeiterurheberrecht sollte in Wahrheit wohl mehr Hersteller als Künstler schützen und jenem ein Privileg auf die Schallplatte gewähren. Man trug Sorge, daß der Künstler dieses Recht wiederum auf den Plattenhersteller übertrug<sup>8)</sup>, ein Verfahren, das in anschaulicher Weise zeigt, wie sehr der Gesetzgeber des LUG in den falschen Vorstellungen der 'Privilegientheorie' beheimatet war, sich aber gleichwohl schämte, dem Hersteller ein 'Privileg' auf die Schallplatte zu gewähren und dafür lieber den Weg einer doppelten Fiktion beschritt. Dieser solcherart ausgedrückte gesetzgeberische Wille verstößt, wie Hubmann richtig sagt<sup>9)</sup>, gegen die Natur der Sache. Denn durch Fiktion kann auch eine Leistung nicht zur Schöpfung werden.<sup>10)</sup> Auf der anderen Seite ist zuzugeben, daß es oft schwierig ist, jene Leistungen von der wahrhaft schöpferischen Tätigkeit zu trennen. Enthusiasten dürfen hierbei nicht befragt werden. Und enthusiastisch scheint heute die halbe Welt zu sein, seit die Schallplatte es entgegen Schillers Worten<sup>11)</sup> doch ermöglicht hat, dem Mimen in der Nachwelt Kränze zu flechten.<sup>12)</sup> Jedes Werk besteht für viele einmal aus der 'toten' Notenschrift, der nicht von selbst klingenden Partitur, und zum anderen

|                                                                                       |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| .. Nipperdey, Der Leistungsschutz des ausübenden Künstlers                            | } Bd. 10 " |
|                                                                                       | } 1959     |
| Liermann, Die Stellung der §§ 2 II,22, 22a LUG im Rahmen rechtsstaatlicher Ordnung    | } Bd. 11 " |
| Overrath, Urheber und Interpret in der Musik                                          | } 1959     |
| Stuß, Das Recht der ausübenden Künstler, der Schallplattenindustrie und des Rundfunks | }          |
| Wawretzko, Leistungsschutz des ausübenden Künstlers in arbeitsrechtl.Sicht            | }          |

Abweichend Troller -Jurisprudenz auf dem Holzweg, Berlin/Frankfurt 1959 und Imm I s. 442ff, der zwischen schöpferischer und nicht schöpferischer Interpretation trennt und zu jener Dirigenten und Solisten, zu dieser Chor und Orchester zählt, und auch Blomeyer, Der Urheberrechtsschutz für den ausübenden Tonkünstler nach deutschem Recht, Stgt/Köln 1960 s. 25ff, der auf die Troller'sche Unterscheidung zwischen 'künstlerischer' und 'handwerklicher' Bearbeitung zurückgreift, um annä-

aus der tönenden Wiedergeburt im Konzertsaal.<sup>13)</sup>

Die Wissenschaft kann hierbei nicht folgen. Werkschöpfer bleibt immer der Urheber, nicht aber derjenige, der die in der Partitur offengelassenen Interpretationsmöglichkeiten aufspürt und ausfüllt. Er überschreitet die Grenze nur dort, wo der Komponist dem Interpreten keinen Rahmen

- 
- .. hernd genaue Grenzen abstecken zu können.
- 7) Damit ist nicht gesagt, daß der ausführende Künstler gar keine Rechte haben könne. Darüber siehe S. 334.
  - 8) vgl. Allfeld 6 zu § 2.
  - 9) Hubmann UR s. 98
  - 10) A.A. wie gesagt Troller und Blomeyer oben Seite 286, 287 Anm. 6.
  - 11) Prolog zu Wallenstein, gesprochen bei Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im Oktober 1798.
  - 12) Für alle Enthusiasten ist die Wiedergabe der 'Jupiter-sinfonie KV 541 keine bloße Interpretation, sondern wahrhaftig neues Entstehen des Werkes. Die Sinfonie ist zur Sinfonie Bruno Walters oder seines Schülers Bernhard Paumgartner geworden.  
Schon das äußere Bild hat sich gewandelt: Der Schallplattenumschlag- ein Beispiel für viele - sieht so aus: 'Brahms', klein gedruckt in Schreibschrift, 'Concerto No. 2 Artur Rubinstein' in riesigen, breiten Lettern, darunter etwas kleiner, aber wiederum größer als 'Brahms' 'Boston Symphony Orchestra Charles Munch'. Dagegen ist auf dem Uraufführungsprogramm der Zaubergeflöte vom 30. 3. 1791 der Name der Künstler fast unleserlich, allerdings auch der Name des Komponisten, der noch kleiner gedruckt ist als der Name Schikaneders. (vgl. auch Hirsch Ufita 26, 18 Anm. 2f.)
  - 13) Sie berufen sich vor allem auf Kierkegaard (Entweder-Oder. Stadien des Unmittelbar-Erotischen oder das Musikalisch-Erotische. Nichtssagende Einleitung. Hrsg. v. Fr. Droop, Sammlung Dieterich Wiesbaden, Bd. 40, s. 61): 'man kann doch nicht leugnen, daß die Musik, solange sie gelesen wird, nur im uneigentlichen Sinne existiert. Eigentlich existiert sie nur, indem sie vorgetragen wird;' und auf Nicolai Hartmann (Ästhetik, 1953 s. 123), der den auführenden Künstler zum Mitkomponisten aufrücken läßt. Auch manche Musiker stimmen dem zu: Elly Ney meint, die Scheidung zwischen Schöpferischem und Nachschaffendem verschwinde zuweilen, so z.B. wenn Liszt Beethoven gespielt habe. (Erinnerungen und Betrachtungen, 1957 s. 191)  
Bruno Walter stellt sich dagegen auf den richtigen Standpunkt, daß ein wesentlicher Unterschied zwischen Schöpfer und Wiedergebendem bestehe. Er schreibt in Thema und Variationen, Frankfurt 1960, s. 117: 'Aber mir verblieb vom dem problematischen Experiment (ein Experiment Mahlers bei der Aufführung der 9. Sinf. Beethovens) für mein Leben sein unproblematischer Ursprung, der Gedanke nämlich, daß wir, die Deuter und Entzifferer des Schöpferischen, die Exegetiker des aus Inspiration Geschaffenen, in die Werkstatt des Meisters einzudringen, uns in den schöpferischen Zustand einzufühlen haben, und daß wir in der festen Niederschrift des Werkes den fließenden Zustand seines Entstehens erkennen und in



gesetzt hat,<sup>14)</sup> oder dort, wo der Interpret den Rahmen eigenmächtig überschreitet.<sup>15)</sup>

Bei der Kunstmusik findet man ersteres, das sog. Improvisieren, heute nur noch in der Kadenz, dort wo das Orchester auf dem Dominantsext- oder-quartakkord verhält und dem Solisten erlaubt, freie und unfreie Improvisationen einzuflechten, das letztere, das Überschreiten des Rahmens so gut wie überhaupt nicht mehr.

Dagegen bietet die Volksmusik heute noch vielfach letzte Zufluchtsstätte solcher Veränderungen. Bei den Gerüststrophenliedern improvisiert der Sänger im vorgegebenen Rahmen, bei anderen Liedern verändert er oder sprengt den Rahmen. Das bloße Weglassen ist allerdings nicht schöpferisch.<sup>16)</sup> Der Interpret kann nur dort zum Urheber werden, wo er ändert.<sup>17)</sup> Im übrigen bleibt er Leistender.

Die letzten Sätze haben von der bloßen Wiedergabe zur Wiedergabe mit Veränderungen übergeleitet. Der Urheber einer solchen veränderten Wiedergabe, sei's bei der Aufführung, sei's im Druck, kann aber das Tor zur geschützten Bearbeitung nur dann aufstoßen, wenn er seiner Änderung individuelle geistige Züge aufgeprägt hat. Änderungen ohne eigentümliche Charakteristika wird man zur 'Wiedergabe im weitesten Sinne' zählen dürfen.<sup>18)</sup> Beispiele für eine solche Veränderung ohne individuelle eigentümliche Tätigkeit sind für den literarischen Bereich etwa das bloße Weglassen und Kürzen<sup>19)</sup>, das 'routinemäßige'

-- uns erleben müssen, um authentisch zu interpretieren, das heißt um das Werk treu seinem Geist 'nachschaffen' zu können." Ähnlich auch Felix Weingartner, Über das Dirigieren 4.A. 1913 Leipzig s. 37ff(39): " ..diese wahre Gestalt aber erscheinen zu lassen, ist die heilige Aufgabe, und sie vollbracht zu haben, der einzig ehrliche, ja der einzig mögliche Ruhm des Dirigenten". So auch Hans Pfitzner, Werk und Wiedergabe, 1929 s.20f: " Der schöpferische Interpret ist ein Widerspruch in sich selbst".

14) vgl. etwa das die freie Wiedergabe stark berücksichtigende Konzert für Orgel und Orchester op.4 Nr. 5 von Händel.(BB s. 21) Über die Ausstattung des Generalbasses Hoffmann in Ufita 11, s. 334, der als Regel eigentümliche Schöpfung annimmt.(so auch Gaspar Vicentius' aus dem Jahr 1624 bei Pohlmann Frühgeschichte s. 194).

15) vgl. Rintelen UR s. 187

16) Allfeld 11 zu § 1; Hubmann UR s. 97; BGH NJW 1960,1902

17) vgl. Hubmann UR s. 37

18) so auch Hubmann UR s. 96; Troller Imm I s. 453f.

19) vgl. oben Anm. 16

Übersetzen eines Geschäftsbriefes, Theaterprogrammes, einer Speisekarte<sup>1)</sup>, für den musikalischen Bereich Transpositionen, besonders Modulationen und Übergänge in Potpourris, das Setzen einer Melodie von Dur in Moll<sup>2)</sup>. Was das Maß der individuellen geistigen Tätigkeit anlangt, gilt im Grunde das Kapitel über die Werkhöhe entsprechend. Nur ist das Reichsgericht, dem sich Voigtländer-Elster-Kleine anschließt<sup>3)</sup> bereit, den von der Rechtsprechung angewendeten ohnehin niedrigen Maßstab hier noch einmal zu ermäßigen.<sup>4)</sup>

III Die freie Benutzung: -§ 13 LUG, § 20 MinE, § 24 RegV-

Die Grenze zwischen Bearbeitung und freier Benutzung liegt dort, wo sich die individuelle geistige Schöpfung, die schon zu Bearbeitung erforderlich ist, über das vorgegebene Werk hinaus erhebt und dieses verblässen läßt.<sup>5)</sup> Der Urheber stülpt hier also der Individualität des benutzten Werkes den Rock einer neuen Individualität über.

IV Was sich nun einerseits über die bloße Leistung der Wiedergabe erhebt, dem Originalwerk aber noch so stark verhaftet ist, daß es jenem zugerechnet werden muß, ist Gegenstand des zweiten Teils der Arbeit. Die Bezeichnung 'abhängige Nachschöpfung', wie sie Ulmer vorschlägt, ist dafür einleuchtend, vor allem wenn sie in Gegensatz zur 'freien Benutzung' steht. Doch weil der Sprachgebrauch de lege lata die Bearbeitung noch als allgemeinen Begriff nennt und die Bezeichnung 'abhängiger Nachschöpfer' oder auch nur 'Nachschöpfer' nicht glücklich ist, soll es für

1) Hubmann UR s. 96f; vgl. auch Allfeld 11 zu § 12, der die Übersetzung nur in der Regel nicht als bloße Wiedergabe ansieht. Daraus wird man schließen müssen, daß nicht jede Übertragung eines Volksliedes aus dem Dialekt in die Hochsprache das Erfordernis der individuellen geistigen Tätigkeit erfüllt. Die Übertragung eines Volksliedes mit seinen einfachen Worten und in seinem einfachen Gefüge aus dem Dialekt in die Hochsprache ist beinahe mechanisch möglich und jedem vertraut, der die Hochsprache beherrscht und den Dialekt versteht. Es genügt im Gegensatz zur Übersetzung eines Liedes in eine fremde Sprache meist das bloße Ersetzen des jeweiligen Dialektwortes durch seinen Ausdruck in der Hochsprache.

2) Allfeld 36 zu § 1, 23 zu § 12; Ulmer UR s. 140, 217; Hubmann UR s. 96f; vgl. z!T. auch RegV s. 38 und auch Howell, Herbert, The Copyright Law, Washington 1948, s. 13 "anything which a fairly good musician can make" (Cooper v. James) "or which any skilled musician might make" (Norden v. Oliver Ditson Co).

3) Voigtländer<sup>1</sup>Elster-Kleine s. 40

4) RGZ 153, 76

5) Ulmer UR s. 222

die Arbeit beim allgemeinen Begriff 'Bearbeitung' bleiben. Wesen der Bearbeitung ist also, daß sie zwar wie die freie Benutzung den individuellen Zügen eines vorgegebenen Werkes neue individuelle Züge aufgeprägt hat. Dies geschah allerdings so, daß ein Doppelwesen entstand, das teils rückwärts nach dem benutzten, teils vorwärts nach dem neuen Werk gerichtet war. Fehlte der eigenschöpferische Teil ganz, handelte es sich um eine bloße Wiedergabe. Überwog der eigenschöpferische Teil den benutzten, so handelte es sich um eine freie Benutzung.

Was letzteres anlangt, läßt sich das Ergebnis allerdings nicht aufgrund eines rechnerischen Vergleichs erreichen. Nicht so sehr den Umfang der benutzten Teile im Vergleich mit den eigenen Teilen entscheidet als vielmehr ein Gesamtvergleich der individuellen Zügen beider Werke.<sup>1)</sup>

In den Entscheidungen "Durchlaucht Radieschen"<sup>2)</sup> und der "Lustigen Witwe"<sup>3)</sup>, hatte das Reichsgericht noch den Standpunkt vertreten, beim Gesamtvergleich entscheide weniger das mögliche Gemeinsame der beiden Werke. Es komme vielmehr auf die Abweichungen an, durch die sich das eine vom anderen unterscheide. Die laute Kritik an diesen Entscheidungen<sup>4)</sup> hat zunächst das Kammergericht<sup>5)</sup>, später auch das Reichsgericht in der Karl-Valentin-Entscheidung<sup>6)</sup> dazu bewogen, nicht mehr jede inhaltliche Abweichung als Merkmal einer freien Benutzung i.S. d. § 13 I LUG gelten zu lassen.

In Verfolg dieser Rechtsprechung und der ihr zugrundeliegenden Ansichten bezeichnet die herrschende Lehre heute nicht so sehr die Abweichung wie das Gemeinsame zweier Werke als entscheidend.<sup>7)</sup>

Eine freie Benutzung wird also nur vorliegen, wo dieser Gesamtvergleich ein Werk mit einem solchen Grad von Selbst-

1) vgl. Hubmann UR s. 146; Ulmer UR s. 224f.

2) RGZ 63, 158

3) RGZ 82, 16

4) vor allem Goldbaum 1.A. s. 162 (vgl. 3.A. s. 153) warf dem Reichsgericht vor, es habe aus § 13 die Magna Charta der literarischen Räuber gemacht.

5) Alt-Heidelberg/Jung-Heidelberg GRUR 1926, 441

6) RGZ 121, 65ff(69)

7) Ulmer UR s. 224; Hubmann UR s. 145ff; OLG Karlsruhe 'Trotzkopf' GRUR 1857, 395ff + zust. Anm. von Kleine = Schulze OLGZ 23 + zust. Anm. v. Goldbaum; BGH 'Lilli-Marleen' GRUR 1958, 402ff + zust. Anm. v. Kleine und BGH 'Mecki-Igel' GRUR 1958, 500ff + zust. Anm. v. Kleine. Die beiden letzten Entscheidungen übernehmen die Frage-  
./.

ständigkeit und Eigenart ergibt, daß man von einer abhängigen Nachschöpfung nicht mehr reden kann.<sup>8)</sup>

Es wird freilich schwierig sein, ein Werk von starker Eigenart in ein neues 'eigentümliches' Werk zu verwandeln, vor allem dann, wenn es, wie Lied und Gedicht, verhältnismäßig kurz ist.<sup>9)</sup> Es wird regelmäßig schon so weit individualisiert sein, daß es durch den Charakter des neuen Liedes hindurchschlägt. Der Rahmen, die Individualität des Gedichtes oder Liedes sind so eng und in der Enge so stark, daß sie sich beinahe immer durchzusetzen vermögen.<sup>10)</sup>

## § 2 Die Rechte des Bearbeiters:

An einem 'bearbeiteten' Werk erwirbt der Bearbeiter ein Recht, das vom Urheberrecht am Originalwerk abhängig ist, weil die Bearbeitung ja gleichzeitig das Originalwerk in sich trägt. Der Bearbeiter kann zwar das Werk wohl umgestalten, ohne den Urheber zu fragen.<sup>11)</sup> Er kann es aber nicht verwerten.

Das Recht des Urhebers nennt man daher auch Bearbeitersrecht: er hat das Recht, Bearbeitungen an seinem Werk zu verwerten (§ 12 LUG); das Recht des Bearbeiters nennt man dagegen Bearbeiterurheberrecht, weil es dem Urheberrecht entspricht und als Folge der Bearbeitung von selbst entsteht. (§ 2 LUG).

---

.. stellung Ulmers. Vgl. oben Seite 290.

8) so BGH GRUR 1958, 354, 356; BGH NJW 1960, 1902

9) vgl. RGZ 169, 114

10) Diese Überlegung ist, wie schon erwähnt, Grund für die Regel des § 13 II LUG gewesen, die der Melodie schon von vornherein eine solche große Individualität im engen Rahmen zuschrieb, daß sich daraus der 'starre' Melodienschutz entwickeln konnte. Als Vermutung kann die Norm ihres richtigen Kernes wegen noch gute Dienste leisten, als starre Regel ist sie jedoch abzulehnen. Vgl. Ulmer UR s. 224ff; Hillig-Greuner II s. 68; Hauffe s. 118; Goldbaum 1.A. 11 zu § 1. Vgl. auch oben S. 176f, 269f.

11) A.A. Schulze Entwurf § 15 (1)

## 2. Kapitel: Die Bearbeitungen des Volksliedes:

Vorab: betrachtet man ein Lied in seiner Urgestalt und vergleicht es, ohne auf die Zwischenstufen zu achten, mit einer späteren Variante, so wird man oft nicht umhin können, das veränderte Lied als Bearbeitung anzusehen. Doch ist ein solcher Blick und ein solches Ergebnis nur theoretische Spielerei, da ein Bearbeiterurheberrecht nur dort entstehen kann, wo eine Person die Spuren ihrer individuellen Tätigkeit hinterlassen hat. Es genügt nicht, daß eine Anzahl von Personen dieses Ergebnis in zeitlichem Nacheinander und unabhängig voneinander schafft, daß also die erste Person das erste Wort zum Anlaß nimmt, ein weiteres Wort zu ändern und so fort, bis nach mehrmaligem Ändern ein Wort für Wort geänderter Verstext erscheint. Das Tun des Einzelnen ist dabei in der Regel so gering zu bewerten, daß man nicht von einem eigenpersönlichen Schaffen der beteiligten Personen sprechen kann. Das gleiche gilt vom Verändern einzelner Töne. Ein solches Tun mag anders zu bewerten sein, wenn es sich nicht um kollektives Nacheinander, sondern um kollektives Miteinander handelt.<sup>1)</sup>

Hier geht es also um die Prüfung der Frage, ob der einzelne Mensch in dieser Kette durch seine Veränderungen ein Bearbeiterurheberrecht erwirbt.

Wir folgen am zweckmäßigsten den oben aufgestellten Einteilungen<sup>2)</sup>. Allerdings soll nunmehr der sog. 'künstlerisch' bewußten Bearbeitung im Gegensatz zu den meist 'unbewußten' Bearbeitungen des Volksmundes jedenfalls beim Text des Volksliedes kein besonderer Abschnitt mehr eingeräumt werden. Das geschieht aus 3 Gründen: einmal ist es für die juristischen Folgerungen, die sich aus einem veränderten Lied ziehen lassen, gleichgültig, ob der Bearbeiter bewußt oder unbewußt umgeformt hat. Lediglich das Ergebnis seiner Tätigkeit gewinnt Bedeutung. Zum anderen gibt manche 'künstlerische' Bearbeitung bessere Beispiele ab, um das Verändern und seine Schutzwürdigkeit zu zeigen,

1) s. oben Seite 276.

2) s. oben Seite 109ff.



als die schwer von Stufe zu Stufe verfolgbaren Änderungen im Volksmund. Und letztlich knüpfen sich ja juristische Probleme doch weniger an das veränderte Singen im Volksmund wie an das Verändern durch einen 'Bearbeiter'.

Wir werden also nur nach Zersingen, Zurechtsingen und Umsingen einteilen, darunter aber auch im Umfang entsprechende Änderungen durch den bewußten künstlerischen Bearbeiter bringen und dafür Zurechtmachen und Umformen sagen. Was dagegen die Melodie des Volksliedes anlangt, soll der künstlerisch-bewußten Veränderung ein besonderer Abschnitt bleiben. Das geschieht aus der Natur der Sache heraus, die ja auch eine andere Systematisierung erforderte als die textlichen Veränderungen. Bei der Melodie nämlich gibt es eine Reihe von Veränderungen, wie das Transponieren, das Harmonisieren u.a., die im Volksmund gar nicht erscheinen, urheberrechtlich aber bedeutsam sein können. Wenn es also erforderlich ist, ohnehin für diese Dinge einen besonderen Abschnitt zu wählen, so kann die 'künstlerisch-bewußte' Veränderung ihren Platz behalten.

## § 1 Der Text des Volksliedes:

### I Zersingen, Zurechtsingen und 'Zurechtmachen.'

Wir haben oben festgestellt, daß der Rahmen des eigenschöpferischen Tuns um so enger wird, je kleiner der Zirkel des Werkes seinen Kreis gezogen hat.<sup>1)</sup> Das gilt um so mehr dann, wenn auch die Form des Werkes eng angelegt ist, also Gedicht- oder Liedcharakter besitzt.

Der Bearbeiter eines Volksliedes wird daher viel stärker vom Originalwerk abhängig sein als der Bearbeiter eines ganzen Buches. Oder umgekehrt: der Bearbeiter eines Volksliedes wird eine viel stärkere Individualität aufwenden müssen, um sich aus der Abhängigkeit des vorgegebenen Werkes zu befreien.

Dazu kommt noch ein anderes Moment. Wir wissen, daß sich das Volkslied aus einer großen Zahl feststehender Reimbindungen und Formeln ernährt. Wer nun ein Lied ändern will und benutzt dabei solche dem Volksliedschatz zuge-

---

1) vgl. Ulmer UR s. 116, 123 und die dort zit. Literatur

hörende Bestandteile, hat es nicht mehr so schwierig wie der Dichter eines Liedes, der sein Werk ganz aus diesen Bausteinen zusammensetzt. Der Bearbeiter wird hier durch Text und Melodie fast wie von selbst an den großen bereitstehenden Baukasten herangeführt. Wer diesem Baukasten nun einzelne Teile entnimmt und dem Lied einfügt oder anhängt, vollbringt nicht schon deshalb eine schutzwürdige individuelle geistige Tätigkeit, die nur ihm zugeordnet werden kann. Eine Tätigkeit, die jedem durchschnittlichen Sänger oder Bearbeiter vertraut ist, verdient keinen Schutz.<sup>1)</sup>

Das sieht auch der BGH, der sonst für den niederen Werkbegriff eintritt. Er verneint den Schutz, wenn es sich etwa um längst bekannte und häufig wiederkehrende Einfälle handelt, die der Bearbeiter auch nicht mit individueller sprachlicher Form versehen oder eigenartig in einen bestimmten Zusammenhang eingeordnet habe.<sup>2)</sup> Auch die Rechtsprechung des Reichsgerichts verneinte den Schutz mechanisch gefertigter Arbeiten, wobei es unter diese mechanischen Arbeiten auch solche rechnet, bei denen Gedankeninhalt und Formgebung so unmittelbar aus den zu behandelnden Verhältnissen folgen, daß selbst eine fällige und zweckmäßige Gestaltung sich noch im Rahmen mechanischer Zusammenstellung bewegt.<sup>3)</sup>

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Bearbeiter des Volksliedes nur dann Schutz beanspruchen können, wenn es ihnen gelungen ist, durch die Schlingen des Vorgegebenen, des Mechanischen, des Alltäglichen und Geläufigen hindurch zum individuellen Ausdruck vorzudringen.<sup>4)</sup> Ein

1) vgl. dazu die Bemerkung Goethes oben S. 172.

2) 'Gasparone' BGH GRUR 1959, 379ff

3) RG Str. 46, 159

4) Damit soll aber nicht einer Übernahme der Grundsätze das Wort geredet werden, die das oberste ungarische Gericht in seiner Entscheidung v. 23.6.1960 (Schulze Ausl. Ung. Nr. 1 = GRUR 1961 Auslands- und internat. Teil S. 234) vielleicht in mißverständlicher Form ausgesprochen hat. Das Gericht hatte darüber zu befinden, ob ein Tanzarrangement der im übrigen sich geradezu dafür anbietenden Etude No. 3 von Chopin als Bearbeitung Schutz verdiene. Es hat den Schutz verneint und festgestellt, daß das Gesetz (§§ 8, 6 (10) von 1921 eine Bearbeitung nur dann wie ein Originalwerk schütze, wenn eine selbständige geistige Schöpfung vorliege, zu der zwar das Originalwerk die Anregung gegeben hat, die sich aber nach Inhalt und Darstellung wesentlich davon unterscheidet. Der Arrangeur habe die Etude aber lediglich umin-  
./.

'Weniger' an verwendeten gestalterischen Mitteln, verlangt ein 'Mehr' an individuellem Ausdruck, um einen Satz aus der gut begründeten Entscheidung des OLG Stuttgart in GRUR 1956,481ff(482) zu variieren. Im Ganzen gilt auch hier das Wort Elsters: "Wollte man jeden Gedanken von geistigem Wert seinem Urheber auf immer vorbehalten, so würde man überall auf Schranken stoßen und etwa einen Tageshandel mit Gedanken, Wortprägungen, Sätzen und Kombinationen treiben müssen."<sup>5)</sup>

Nun zu den einzelnen Veränderungen:

A) Fehler:

Ein Fehler kann in der Regel nicht Ausdruck einer individuellen Eigenart und Selbständigkeit sein. Er pflegt im Gegenteil ein Herabsinken von der Individualität in die Trivialität des Unverständlichen zu sein.

B) Veränderungen, die sich nicht auf den Bestand auswirken:

a) Die Einzelvariation, die zwischen den durch die Lieder vermittelten Elementen und zwischen dem Vorstellungsschatz des Sängers vor sich geht und sprachlich- formales und gedanklich- inhaltliches Auswechseln nach sich zieht, wird den Voraussetzungen der Bearbeitung nicht genügen. Der Sänger vermag die Individualität kaum zu durchbrechen. Die Verwandlung von "sehnd schlagen" in "Sehnenschlagen" oder von "Spiele der Waffen" zu "in spielender Waffe" und die übrigen angeführten Beispiele der Einzelvariation, sei sie Personen-, Orts- oder Farbvariation, erfüllen das Erfordernis einer individuellen geistigen Leistung nicht.

Das gilt auch, wenn der Bearbeiter aus "Früh, wann die Hähne krähn" <sup>6)</sup> das gebräuchlichere "Früh, wenn die .." <sup>7)</sup> macht. Die nötige Individualität besitzt auch nicht die

.. strumentiert und ihr nichts neues hinzugefügt.

Damit hat das Gericht aber die Stufe, die von der bloßen Wiedergabe zur freien Benutzung führt, übersprungen und die Bearbeitung in Wahrheit der freien Benutzung gleichgestellt. (vgl dazu die Kritik v. Rob.Palagyi in DdA 1961 (74) s. 303ff(309) und von A.Greuner bei Schulze Ausl Ung. Nr. 1)

Vermutlich ging es dem Gericht mehr darum, den Gebrauch von ernster Musik zu Tanzarrangements zu verhindern, als um Bearbeitungen von der bloßen Wiedergabe zu unterscheiden. Allerdings ist zu bedauern, daß das auf dem Wege einer zumindest scheinabren 'Gleichstellung' zwischen Bearbeitung und freier Benutzung geschah. Doch gibt das ung.Gesetz wohl keine andere Handhabe, als die durch das Gericht benutzte, wenn es einen praktisch 'ewigen' Schutz der Integrität eines Werkes erreichen will.

Variante "Eh die Sterne schwinden" <sup>8)</sup> statt des Mörike'schen "Eh die Sternlein verschwinden" <sup>9)</sup>, das Auswechseln des "Plötzlich, da kommt es mir" <sup>10)</sup> in "Plötzlich, da fällt mir ein" <sup>11)</sup> oder der Zeile "O ging er wieder!" <sup>12)</sup> in "So geht er wieder" <sup>13)</sup>.

Keinen Schutz kann beanspruchen, wer aus der "Fahne" in Hauffs Soldatenliebe <sup>14)</sup> die "Infanterie" <sup>15)</sup> gemacht hat und jetzt "Sie liebt mich treu, sie ist mir gut/ drum bin ich auch so wohlgemut" singt <sup>16)</sup> statt des originalen " Sie liebt mich noch, sie ist mir gut/ drum bin ich froh und wohlgemut". <sup>17)</sup>

Das gleiche gilt für eine Anzahl von Änderungen, die v. Arnim und Brentano im Wunderhorn verfertigt haben:

Die etwas glattere Fassung der Eingangsstrophe des Hildebrandsliedes <sup>18)</sup> und der Beispiele 2a/b, 3a/b dieses Liedes, der Beispiele 4a/b, 5a/b, 6a/b, 7a/b aus der Frau von Weissenburg ergeben sich wie von selbst aus den benutzten Texten, sodaß darin eine über die durchschnittliche Kraft eines Korrektors hinausgehende Tätigkeit nicht erblickt werden kann. Fritz Jöde wird ebensowenig für seine Fassung des "Guten Abend in diesem Haus" Schutz beanspruchen können. Die Wiederholungen ergeben sich zwangsläufig aus dem Gegensatz Vorsänger und Chor, den Jöde eingefügt hat. Aus diesem Gegensatz folgt beinahe mechanisch auch "So wünschet ihr" als Antwort auf "So wünschen wir". 'Was am Text geändert ist, so heißt es in einem unveröffentlichten Gutachten von E.Seemann, ist derart unbedeutend und könnte vom nächst besten Sänger geändert werden, sodaß darin keine derartige geistige Leistung zu sehen ist, um zum Schutz dafür das Urheberrecht zu bemühen.'

.. vgl. darüber auch unten Seite 329.

5) zit. nach OLG Stuttgart GRUR 1956, 481ff(482).

6) Lied 2a Zeile 1, oben Seite 44.

7) Lied 2b,c,d

8) Nr. 2b Zeile 2

9) Nr. 2a Zeile 2

10) Nr. 2a Zeile 9

11) Nr. 2c Zeile 9

12) Nr. 2a Zeile 16

13) Nr. 2c Zeile 16

14) Nr. 3a Zeile 5

15) Nr. 3b Zeile 5

16) Nr. 3b Zeile 9,10

17) Nr. 3a Zeile 9,10

18) Nr. 1a/1b, oben Seite 118.

Auch im Rigilied und seinen Varianten finden wir eine große Anzahl solcher unbedeutender Zusätze und Änderungen:

Aus "Uuf i d'Hand" des Urliedes <sup>1)</sup> wird in der Fassung 1c Zeile 1 "Anfangs in d'Hand", aus "M'r faart ja lieber uf em See/Wol für die schöne Meitli z'g'see" (1 b Zeile 7,8) macht der Sänger "Me faart es bitzäli über e See/um die schöne Fischli z'g'see." (1 d Zeile 5,6). Das Auswechseln von "Meitli" in "Fischli" ist durch die Seefahrt so naheliegend, daß eine solche Variation dem ersten Sänger nicht zugeordnet werden kann. Und wenn schon von Schuhen, die man nicht braucht, die Rede ist, liegt der Gedanke an Strümpfe ebenfalls so nahe, daß auch die Fassung "Bruucht me weder Strümpf noo Schue" (1f Zeile 3) gegenüber der Originalfassung "Bruucht me wäger keini Schue" (1b Zeile 6) als Durchschnittsleistung keinen Bearbeiterschutz verdient. Zahlreiche solcher unbedeutender Leistungen finden sich noch in den angeführten Liedbeispielen und lassen sich unschwer erkennen.

b) Die Veränderungen aufgrund von Assoziationsvorgängen innerhalb des Lieder- und Formelschatzes des Sängers bieten, weil sie über die bloße Einzelvariation hinausgehen und größere Teile ergreifen können, für eine individuelle Leistung ein breiteres Einfallstor. Das gilt zwar noch kaum für die Lautassoziation, weil sie zum größten Teil doch der Einzelvariation verhaftet bleibt. ("glühen" wird zu "blühen"; "Rund" zu "Stund" in einer Fassung der Soldatenliebe <sup>2)</sup>).

Etwas näher zur Grenze führen v. Arnim und Brentano mit einer Strophe der 'Frau Nachtigall' (8a/b). Dort liegt die Lautassoziation "Kronen" statt "Donen" (=Vogelfallen) allerdings noch so nahe bei den schon vorgekommenen Linden, wo die Nachtigallen wohnen, daß man von einer individuellen Schöpfung nicht reden kann. Das Auswechseln der letzten Zeile "Höret man den Liederschall" (8 a Zeile 4) in "Grüß mir mein Schätzchen tausendmal" (8 b Zeile 4) ist ein bezeichnendes Beispiel für das Auswechseln durch Assoziation an den Formelschatz. Wir haben schon oben angedeutet <sup>3)</sup>, daß die Nachtigall den 'tausendfachen Gruß ans Lieb-

1) Nr. 1 b Zeile 1, oben Seite 132.

2) Nr. 3a oben Seite 45f und DVA A 165 419 letzte Strophe

3) Seite 102.



chen' geradezu herausfordert.

Ebenfalls noch keine individuelle, schutzwürdige Leistung vollbrachte, wer im Lied 'Es ist für uns eine Zeit angekommen' die Fassung 17b hergestellt hat.<sup>1)</sup> Die wenigen Änderungen ergeben sich alle schon aus dem im Volk umlaufenden Lied 17a. Daß das Kindlein statt auf hartem Felsen in der neueren Fassung auf Heu und Stroh liegt, hat der 'Bearbeiter' aus dem Formelschatz geholt. Der neue Ausdruck ist ungleich schwächer als es die alte Form war. Alle anderen Änderungen sind nur Umstellungen, die so durchschnittlich sind, daß sie niemand für sich reservieren lassen kann.

Dagegen kann die Melodienassoziation, die als Kontamination die textliche Unterlage mitzuziehen imstande ist, sehr wohl eine individuelle Leistung im Gefolge haben. Darin ist ihr nur noch die Assoziation von Inhaltsvorstellungen mit ihren ebenfalls möglichen Kontaminationen überlegen.

Die Bierlala Fassung<sup>2)</sup> steht an der unteren Grenze und gleicht in der urheberrechtlichen Folge der Nachtigallensrophe des Wunderhorns. Das wird man wohl auch von der Assoziation "Träne/Auge" in der Fassung 2b Zeile 9,10 gegenüber der Originalfassung 2a Zeile 12/13 des Mörike'schen Liedes<sup>3)</sup> feststellen müssen. Eine derartige Änderung vermag niemand mit Rechten zu belegen. Auch die Assoziation "Lieb/Mütterlein" in Hauffs Lied 3a Zeile 3/4 und 3b Zeile 3/4 vermag nur bei recht großzügigem Sinn unter den eigentümlichen Schöpfungen Platz finden. Man darf dabei nicht vergessen, daß das "Kämmerlein" an anderer Stelle in der Originalfassung erscheint ( 3a Zeile 23), der Bearbeiter nur noch den Sprung vom Reim "Kämmerlein" auf "Mütterlein" zu tun brauchte, der wiederum beim Gedanken des Soldaten an die Heimat und die Liebste wahrhaftig nicht schwer fiel.

Anders steht es mit der Fassung 2d des Mörike-Liedes, wo das 'vorm Herde stehn und Feuer zünden' Assoziationen an

---

1) Siehe oben Seite 125.

2) Siehe oben Seite 114.

3) Siehe oben Seite 44.

die toten Eltern hervorruft. Solche und ähnliche Änderungen leiten schon zu den Änderungen des Bestandes über, können unter Umständen schon dem 'schöpferischen' Umsingen gleichkommen.

C) Änderungen des Bestandes:

Das bloße Weglassen von Zeilen und Strophen ist keine schöpferische Tätigkeit.<sup>1)</sup> Wenn der Sänger also Teile eines Liedes verschwinden läßt, kann er dafür keinen Schutz beanspruchen. Die in der Arbeit angeführten Lieder bringen zahlreiche Beispiele für ein solches Weglassen. (Nr. 1b, 2b, 3b, <sup>2)</sup> 1d, 1f, 1g des Rigiliedes <sup>3)</sup> etc.) Das gleiche gilt, wenn der Sänger die Strophen oder Zeilen neu einteilt, aus einem Vierzeiler zwei Zweizeiler macht (1d, 1f des Rigiliedes <sup>4)</sup>) und Strophen vertauscht. (1c)

Dagegen verdienen v. Arnim und Brentano wohl einen Bearbeiterschutzes für das angeführte Beispiel der 'Judentochter' (9 a,b) <sup>5)</sup>, wo sie durch Kürzen der Strophen das Lied gestrafft und ihm einen neuen individuellen Ausdruck gegeben haben.

Der Sänger kann auf gleiche Weise Schutz verdienen, wenn er den alten Bestand durch Hinzufügen von neuen Gedanken vergrößert. Bloße Füllworte und Fülljauchzer werden aber nicht genügen. (1d, 1e, 1f des Rigiliedes). Zweifelhaft ist das auch beim Einfügen von Zeilen oder Strophen aus dem Gemeingut. So erhält der Sänger wohl keinen Schutz, wenn er an das Mörike-Lied die Wanderstrophe "Blau blüht ein Blümelein" anhängt. (2c)

Der Sänger, der zum erstenmal dem Rigilied die Strophe mit dem 'Pfeifchenrauchen' eingefügt hat (1d Str. 4), wird dafür allerdings Schutz beanspruchen können. Auch das Hinzufügen der beiden zusätzlichen Strophen (11) zum Lied "Ich hört ein Sichlein rauschen" <sup>6)</sup>, verleiht den Herausgebern des Wunderhorns Bearbeiterschutzes.

1) vgl. oben Seite 289.

2) oben Seite 42ff.

3) oben Seite 134ff.

4) oben Seite 134ff.

5) oben Seite 119f.

6) oben Seite 120.

## II Umsingen, 'Umformen':

- A) Hatte das Zurechtsingen, wenn auch in bescheidenem Maße, für eine individuelle Schöpfung Raum gelassen, so kann beim Umsingen der eigenschöpferische Teil dem benutzten nicht nur gleichkommen, sondern ihn oft noch übertreffen. Das Umsingen kennt daher abhängige Nachschöpfung oder Bearbeitung wie freie Benutzung.

Abhängige Nachschöpfung des Rigiliedes (1b) ist wohl das Lied der Rigiträger (1d). Der Gesamtvergleich, wie ihn RGZ 153,77 verlangt, ergibt zwar noch ein deutliches Durchschimmern des Originalliedes. Doch hat die Fassung bereits alles nebensächliche der Lüthi'schen Geschichte abgestreift und steht bündig und geschlossen in einprägsamer Form vor uns.

Das von Siuts als Musterbeispiel einer modernen Kontraktur mitgeteilte "Mitrowitz du schönes Städtchen"<sup>1)</sup> läßt in anschaulicher Weise die Individualität des Vorbildes "Köln am Rhein, du schönes Städtchen" bestehen und schlägt ihr lediglich einen neuen Rock um, der die alte Gestalt durchschimmern läßt.

Abhängige Nachschöpfung der Originallieder sind auch die Fassungen 12 b und 13 b<sup>2)</sup>, in die die Herausgeber des Wunderhorns allerdings auch viel Formelgut haben einfließen lassen.

Ähnlich liegen die Fassungen Zuccalmaglios (14b und 15b)<sup>3)</sup>. In beiden Fällen hat Zuccalmaglio der vorhandenen Individualität eine neue Individualität aufgeprägt, die aber die alte nicht hat verblassen lassen. Das Beispiel 14a/b zeigt wiederum, wie stark sich mancher Bearbeiter an die Formeln hält.<sup>4)</sup>

Die Grenzen zwischen der abhängigen Nachschöpfung und der freien Benutzung erreicht die Fassung 2 d des Mörike-Liedes. Geblieben sind vom Original noch die erste Strophe und 2 Zeilen der letzten Strophe. (2a Zeile 1-4, 16, 17).

---

1) oben Seite 62f

2) oben Seite 12off.

3) oben Seite 123f.

4) Die 'Blau, blau Blumen' finden sich bei EB Nr. 976b, 548b, 572 und oben Seite 45, wo sie dem Mörikelied eingefügt wurden; 'Danst, Rosa zoet' bei Jöde Ringel Nr. 88, 'Fein Rosenblümelein, ei, du wackres Mägdlein' bei EB 1272/3.

Die übrigen Strophen, die von Feuer und von treulosen Knaben erzählen, sind verschwunden. Der gemeinsame Kern beider Lieder besteht noch darin, daß ein Mädchen beim Feuerzünden am Herde weint. Im Urlied sinnt das Mädchen beim Feuerschein dem treulosen Knaben nach; in der neuen Fassung denkt es, ohne Assoziation an den Feuerschein, an den toten Vater und an die tote Mutter.

Eine strengere Auffassung wird hier noch den Kern des alten Liedes durchschimmern sehen; eine mildere Auffassung schon behaupten, die Individualität des alten Liedes verblasse gegenüber der neuen.

Den Schritt über die Grenze hinweg hat die Fassung 1c des Liedes von Roquette (1a) getan.<sup>1)</sup> Die aus dem Urlied übernommene erste Strophe hat dem Bearbeiter nur Anlaß gegeben, einen neuen Liedinhalt um diesen herum zu formen. Das trifft auch für den verselbständigten Kehrreim (1d) zu, der seinerseits wieder dem von Weckherlin mitgeteilten Schnadahüpferl Pate gestanden hat.

Auch das umgewandelte Lied "Schön ist die Jugend" (6b) ist wohl freie Benutzung des älteren Textes (6a). Aus den 3 Achtzeilern hat der Volksmund 3 Zeilen ziemlich unverändert, darunter die Schlußzeile der ersten Strophe "Schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr" (=2. Zeile der 2. Strophe), als Kehrreim übernommen und sich von 5 weiteren Zeilen der 3 Strophen zu typisierten Texten anregen lassen und so aus dem ursprünglichen Lied 7 Zweizeiler mit einem Kehrreim geschaffen, der sich das ganze Lied untergeordnet hat.

'Der verlorene Schwimmer' des Wunderhorns<sup>2)</sup> benutzt nur mehr das Motiv der 'Zwei Königskinder' zu einer unabhängigen Neuschöpfung und die Texte zum 'Kiautschou-Lied' und zum 'Argonnerwaldlied'<sup>3)</sup> erhalten lediglich noch den Anstoß aus dem Hauff'schen "Steh ich in finstrer Mitternacht".

- B) Wir müssen hier noch besonders erwähnen solche Lieder, die zum 'Bearbeiter' schon in einer viel loseren Form kommen als die üblichen Lieder und ihn von vornherein zu

---

1) oben Seite 41f.

2) oben Seite 123.

3) oben Seite 48.

mehr auffordern als zu bloßer Reproduktion oder zu blosser Veränderung. Wir meinen solche Lieder, die wir oben als im 'naturnahen Wachstum in engeren Sinne' entstanden bezeichnet haben. Auch sie können, ja müssen weitergegeben werden und erfahren auf ihrem Weg dauernde Neuschöpfung.

Bei den Umrißmodellen, Gerüststrophen, Schwelllieder etc. müssen wir zunächst unterscheiden zwischen solchen Typen oder Modellen, die nur Stil und Manier sind und solchen Bestandteilen, die über Stil und Manier hinausgehend ein eigenschöpferisches Werk des Einzelnen darstellen können. An den ersteren kann der Bearbeiter niemals Rechte erwerben. Denn an Mustern und Stilen gibt es kein Urheberrecht.

Das Lied vom 'Pastor siener Koh' oder vom 'Bruder Malcher' ist aber nicht bloß Stil und Manier, sondern ein Modell, das durchaus ein individuelles Werk darstellt. Nur hat der Urheber diesen Liedern keine abgeschlossene Form mitgegeben, sondern von vornherein eine flüssige Gestalt geschaffen, die jeden Sänger auffordert, das Schicksal eines neuen Teiles der Pastorenkuh oder einen neuen Ausrüstungsgegenstand für Malcher hinzuzudichten. Dabei muß sich der Sänger an das vorgegebene Modell halten, muß sich seiner bedienen und von hier aus neue Personen, Gegenstände oder Kuhteile in den Liedkreis einführen.

Es ist schwer zu sagen, ob der Sänger, wenn er das tut, eine abhängige Nachschöpfung, also eine Bearbeitung oder zuweilen gar eine freie Benutzung zustandebringt.<sup>1)</sup> Um eine abhängige Nachschöpfung wird es sich handeln, wenn er einen schon vorkommenden Gedanken um wandelt, zum Beispiel, wenn er statt:

"Gistern was se noch gud un krall,  
Vanmorgen lag se dod im Stall"<sup>2)</sup>

nunmehr: "Gistern was se mobil un ganz gesund,  
Vanmorgen lag se an de Grund."<sup>3)</sup>

singt. Auch neue Verse werden wohl nur in wenigen Fällen als freie Benutzung gelten können, weil der Sänger in

1) vgl. zur Fortsetzung eines Werkes in der Literatur  
Fromm Ufita 29, 321

2) Wehrhan s. 57 Zeile 104

3) Wehrhan s. 57 Zeile 106



seinem Gedankengang doch an die verhältnismäßig engen Grenzen des Modelles und der verschiedenen Kuhbestandteile<sup>1)</sup> oder Ausrüstungsgegenstände gebunden ist, und diesen Rahmen nur mit sehr großer Individualität sprengen kann. Man könnte an eine solche freie Benutzung allenfalls bei den wenigen Versen denken, die den Kreis der Kuh verlassen und Napoleon, Blücher und andere Personen oder Gegenstände einführen, die noch nicht zum Liedinhalt gehören.<sup>2)</sup>

## § 2 Die Melodie des Volksliedes:

### I Zersingen und Zurechtsingen:

Es gelten urheberrechtlich dieselben Grundsätze wie beim Text. Wir erinnern uns, daß Wiora Tausende der Melodien deutscher Volkslieder als durch bloße Umbildung und Verwandlung entstanden bezeichnet. Wer hier noch schöpferisch tätig sein will, wenn auch nur als Bearbeiter, bedarf einer ungewöhnlichen Individualität. "Mit den 'hübschen Melodien' ist es aus, und es dürfte ohne 'neue Einfälle' hierin nicht viel Originelles mehr zu leisten sein" zitiert RGZ 153, 71ff(77) Richard Wagner. (Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen) Nur zieht das Reichsgericht daraus den Schluß, daß man bei Bearbeitungen älterer Weisen keine gar zu hohen Anforderungen stellen dürfe, während das Zitat Wagners doch eher die hier vertretene Ansicht stützt. Ohne 'neue Einfälle' ist eben nichts zu machen. Wer aus dem Gemeingut schöpft, verdient ja gerade keinen Schutz. Er muß sich schon erheblich anstrengen, wenn das, was allen zugeordnet ist, nunmehr ihm allein zugeordnet werden soll. Ein 'weniger' nach der einen Richtung bedarf immer eines 'mehr' an Gehalt nach der anderen, sagte das OLG Stuttgart.<sup>3)</sup>

Und noch etwas anderes kommt gerade bei der Melodie hinzu. Der sog. starre Melodienschutz des § 13 II LUG verdankt sein Dasein der Tatsache, daß eine Melodie einen starken, engen Rahmen hat, sozusagen auf der inneren Linie kämpft, und daher Veränderungen leicht einfängt und sich unter-

1) Die Grenzen sind eng, wenn auch Wehrhan 590 Zweizeiler aufzählt, die wohl immer noch nicht alle in Umlauf gewesenen Zeilen umfassen.

2) Wehrhan s. 75f.

3) OLG Stuttgart GRUR 1956, 481ff(482). s.a.oben S. 296.

ordnet. Wir haben zwar den Grundsatz des starren Melodien-schutzes abgelehnt und den normativen Grundsatz der Individualität, wie ihn Ulmer eingeführt hat, übernommen. Das ändert aber nichts an der natürlichen Stärke einer Melodie, die gerade beim 'Bearbeiter' ähnliche Stärke voraussetzt, will er sie mit seinem, wenn auch nur abhängigen, Geist erfüllen. Besitzt er diese Stärke nicht, kann seine 'Bearbeitung' nur der 'Wiedergabe im weitesten Sinne' zugezählt werden. Denn die ursprüngliche Melodie wird seine 'Bearbeitung' ganz einfach erschlagen.

Der Bearbeiter bedarf also auch hier einer starken Individualität und der damit verbundenen geistigen Kraft, um den engen Rahmen einer Melodie zu sprengen und in den Bereich der Bearbeitung vorzudringen.

A) Fehler:

Auch hier scheiden zunächst wieder die Fehler aus. Die oben angeführten Fehler beim Deutschlandlied sind kein Ergebnis individuellen geistigen Schaffens.<sup>1)</sup>

B) Änderungen der Linie:

1. Änderungen der Linie, Auf und Ab der Stimme sind in der Regel keine Bearbeitungen. Wenn der Sänger statt b c d c b a nunmehr b c d e d c b singt<sup>2)</sup>, so ist diese Ausweitung zur bloßen Wiedergabe zu zählen.

Bearbeitung mag bei milder Auffassung allenfalls das Beispiel 'Und soll ich dir die Sterne zählen' sein, wo der Sänger die schematische Wiederholung einzelner Stufen zur Stufenleiter macht und in einen Quintbogen verwandelt.

2. Das tonwiederholende einebnende Verweilen beim Auf- und Absteigen kann dagegen wiederum kaum als geistige Leistung angesprochen werden, so wenn der Sänger die Quinte g d statt über a c h a g h a a stufenweise wiederholend über d d c c c h h a auflöst.<sup>3)</sup>
3. Die Umkehrung der Melodie, die Änderung der Richtung oder der Gehbewegung, wird in den meisten Fällen Bearbeitung sein, wenngleich sie beim Volkslied nur in engen Grenzen möglich ist.<sup>4)</sup> Das gilt wohl, wenn die Melodie Pinck III

1) oben Seite 126

2) Wiora System. s. 133

3) Wiora Sytem. s. 135 'Rheinbraut'

4) vgl. Wiora System. s. 136

s. 256 von d' zur Quart aufsteigt und in einer anderen Fassung von d' eine Quinte tiefer fällt.<sup>1)</sup>

4. Auch das Verlagern des Melodiebogens in eine Parallelstimme wird in der Regel noch keine Bearbeitung sein. Das gilt auch, wenn der Sänger den Schluß 'übersingt' und statt den Grundton die offene Terz oder gar die Oktave wie in der 'Liebesprobe' benützt.<sup>2)</sup>

Dagegen wird eine Bearbeitung vorliegen, wenn sich die einfache Verlagerung auch auf die Gestalt der Melodie und ihren tonalen Raum erstreckt.<sup>3)</sup> Das gilt besonders, wenn noch Motive aus anderen Melodien sich herüberverirren.

5. Das Verschleifen und Überbrücken ist in der Regel keine Bearbeitung. Wenn der Sänger aus verschiedenerlei Gründen, sei es Unsicherheit, Bequemlichkeit oder auch aus Stilgrundsätzen heraus, statt d g a d c a h a in einen Ton quasi durch einen Vorschlag erst hineingleitet d(ef) g a (h) d c a h (f) g<sup>4)</sup>, so liegt keine schöpferische Leistung vor. Eher mag es im umgekehrten Fall zutreffen, wo der Sänger statt des Hineingleitens einen Sprung macht und etwa aus g g g g a h c d a sich von d nach gg schwingt und von aaa ohne Umweg nach d gelangt.<sup>5)</sup>
6. Diese Sprünge und Schritte können sich jedoch in eine geistige schöpferische Leistung verwandeln, wenn der Sänger sie so verteilt, daß eine Melodie, die vorher weich erscheint, plötzlich steil und kantig wird und eckige Formen annimmt.<sup>6)</sup>

#### C) Tonale Änderungen:

##### 1. Änderungen der tonalen Ordnung:

- a) Die Erweiterung des Tonumfangs wird nur in besonderen Fällen eine geistige Leistung darstellen, nicht schon beim Ausfüllen eines Intervalltones etwa in der Entwicklung von der Pentatonik zur Siebenstufigkeit in der Melodie 'Christ ist erstanden' <sup>7)</sup>. Genausowenig ist das Tilgen von Chromatismen geistige Leistung, so

1) bei Wiora System.s.136

3) vgl. Wiora System.s. 138

5) Wiora System. s. 139

7) Wiora System. s. 143

2) Wiora System. s. 137

4) Wiora System. s. 139

6) Wiora System. s. 140, 141

wenn der Sänger statt d a gis a ais h plötzlich g g g a a ais h singt.<sup>1)</sup>

- b) Auch die Gewichtsverlagerung durch Ersetzen etwa des Ganztones unter der Tonika durch den Leitton oder andere Erhöhungen und Erniedrigungen ist bloße Routinearbeit. Das mag anders sein, wenn die tonale Änderung die gesamte Melodie ergreift und vielleicht die mixolydische Grundlage in eine Grundlage in g-dur verwandelt. Ebenso ist der bloße Wandel von der großen zur kleinen Terz - von dur nach moll- nur dann, abhängige Nachschöpfung, wenn er die ganze Weise umfaßt und deren Charakter ändert.<sup>2)</sup>

Das gleiche gilt von der Verwandlung von Quartan zu Quinten, wie sie im späteren Volkslied üblich geworden sind. Auch die Verwendung der Oktave statt der Septime als Gipfelton ist keine Bearbeitung.

Die Erfordernisse einer Bearbeitung erfüllt schon eher die Verlagerung eines ursprünglich 'finalen' Tones zum herrschenden Grundton<sup>3)</sup> und die dadurch erfolgte Umsetzung der Melodie.

## 2. Änderungen des tonalen Verlaufs:

Solche Änderungen, etwa die Abweichungen der Kadenzen oder auch die Modulationen, sind keine Bearbeitungen.

## 3. Änderung der harmonischen und akkordischen Zusammenhänge:

Wenn der Volksmund in neuerer Zeit nur noch akkordisch denkt und etwa altdeutsche Weisen mit den dort vorkommenden Septimen in heute vertraut klingende Konsonanzen umwandelt, liegt darin keine schöpferische Leistung, so wenn der Sänger statt  $\frac{6}{4}$  a' / d' d' a' a' / g' g' a' g' d' / nunmehr  $\frac{6}{8}$  g' / d' d' h' / g' g' h' d' / singt.

## D) Änderungen des Rhythmus:

Das Spalten und das Zusammenziehen des Rhythmus sind in der Regel keine Bearbeitung. Das gilt für den Sänger, der das Viertel des Liedes bei Wiora System. s. 157 in ein punktiertes Achtel und ein Sechzehntel verwandelt, weil

1) Wiora System. s. 144

2) Wiora System. s. 147

3) Wiora System. s. 148

der Text es so verlangt. Die Grenze beginnt erst dort, wo die gesamte Liedweise durch einen punktierten Rhythmus verbunden mit Auftakten, Synkopen, Triolen statt zwei Achtern etc. ihren Charakter wandelt.

Dasselbe gilt von den übrigen Wandlungsmöglichkeiten des Rhythmus. So wird zwar nicht in der Regel, aber doch manchmal die veränderte Gliederung der Bewegungsfiguren und Takte, die Dehnung und Verkürzung der Takteile, der Taktwechsel, die strenge Einordnung einer Rubato-Weise in eine feste Ordnung abhängige Nachschöpfung sein.

#### E) Änderungen des Bestandes:

##### 1. Die Erweiterung:

Sie weist in der Regel in Richtung der Bearbeitung. Auscheiden werden primitive Wiederholungen wie etwa bei Wiora System. s. 167:  $\frac{6}{8}$  g' / fis' fis' g' d' b' / a' f' b'a' / g'g f oder ähnliches Hinzufügen, wo meist die Wortwiederholung oder ein Füllwort "Im grünen Klee- juchhe" <sup>1)</sup> Anlaß der Erweiterung war, es sei denn, Vorbild und Wiederholung seien differenziert. Das Zusetzen von Kehrreimen, auch von Binnenkehrreimen <sup>2)</sup>, quodlibetartigen Gebilden wie im Soldatenlied vom 'Guten Kameraden' <sup>3)</sup>, Überleitungen zur nächsten Strophe etc. stellen durchaus geistige Leistungen dar, die den Erfordernissen einer Bearbeitung genügen.

Das bloße Wiederholen der Weise zu einem neu unterlegten längeren Text ist in der Regel dagegen keine Bearbeitung, so etwa wenn der Sänger um die Weise passend zu machen [a:] [b:] oder die ganze Weise [ab: wiederholt. Dagegen kann das Zusammenwachsen zweier Melodien ab/ cd Bearbeitung der beiden zugrundeliegenden Weisen ab und cd sein, wenn es einen neuen individuellen Ausdruck erzielt.

##### 2. Verkürzung und Verselbständigung:

Sie werden als typische Erscheinungen des Zersingens nur in Ausnahmefällen den Erfordernissen einer Bearbeitung genügen. Denn im Weglassen liegt, wie wir gehört haben, keine schöpferische geistige Leistung. <sup>4)</sup> Lediglich dort,

1) EB II Nr. 766d

2) EB I Nr. 1a, Zeile 2,3. Vgl. auch Wiora System.s.167f, 173f.

3) Kutscher s. 155. Vgl. auch J.Meier Soldatenl. s. 6off; EB II Nr. 782 c; III Nr. 1324; Nr. 1331; 1339; 1388.

4) vgl. Wiora System. s. 172



wo sie durch eigenartige Charakteristik einen neuen Zug gefunden hat, wird man von einer Bearbeitung sprechen können, mit einer milden Auffassung, wie sie das RG vertritt, vielleicht in der verkürzten Melodie der 'alten Burschenherrlichkeit'.<sup>1)</sup>

### 3. Ausfüllen und Verzieren:

stellen regelmäßig nur geringe Anforderungen an den Sänger. Ausnahmen sind aber wieder dann möglich, wenn sie nicht nur vereinzelt auftreten, sondern durch Schleifen, Vorwegnahmen, Durchgangstöne, kurze Vorschläge, melismatisches Ausgestalten, dem Charakter des Liedes eine neue Individualität aufprägen können.<sup>2)</sup>

4. Wie die Verkürzung kaum Bearbeitung sein kann, so auch das Weglassen von Fülltönen und Verzierungen.
5. Dagegen bilden Ersetzen, Auswechseln, Entlehnung, genug Raum für schöpferische Leistungen. Doch diese Gruppe gehört schon mehr zum Umsingen und soll dort behandelt werden.

### F) Änderungen der Form:

Auch hier verwischen sich die Konturen des bloßen Zurechtsingens mit dem schöpferischen Umsingen.

#### 1. Umstellung:

Das Vertauschen zweier Melodien, wie es das Beispiel Wiora System. s. 178 zeigt, ist eine Bearbeitung. Der Sänger hat den Platz der Melodieteile verdreht und singt statt:

$$\begin{array}{l} \frac{6}{4} \underline{g' / g' f' e' d' / c'} \quad \underline{g' g' a' h' / c'} \quad \text{nunmehr:} \\ \frac{6}{8} \underline{g' g' a' h' / c'} \quad \underline{g' g' a' h' c'} \quad \underline{f' e' e' d' / c'}. \end{array}$$

#### 2. Verbindung und Trennung:

Das Einfügen von Pausen erreicht in der Regel kaum den erforderlichen Grad einer individuellen Leistung, auch wenn es mit Dehnung des Anfangs- und Schlußgliedes etc. geschieht. Dagegen können Pausen in Verbindung mit rhythmischen Änderungen, Verlust oder Gewinn eines stetigen Gehens, Zusammenziehen zweier bisher getrennter Teile abhängige Nachschöpfung sein.

1) Wiora System. s. 173 bezeichnet sie als von 'eigentümlicher Knappheit und Prägnanz'.

2) vgl. die Beispiele Wiora System. s. 174 und 175

### 3. Differenzierung und Angleichung:

Das dem Zersingen näher stehende Angleichen beseitigt die individuelle Substanz der Melodie und ersetzt sie durch Wiederholungen, Vorwegnahmen eines Tones, der erst später zu singen wäre. Es erfüllt daher weniger die Voraussetzungen einer abhängigen Nachschöpfung als das umgekehrte Differenzieren, das ebenfalls mehr in die Kategorie des Umsingens gehört.

### 4. Änderungen des Gewichtsverlaufes und des Spannungsverlaufes:

bereiten in der Regel eine Bearbeitung vor und erfüllen dann vielleicht die Erfordernisse der geistigen individuellen Leistung, wenn sie sich nicht nur in rhythmischer Belebung, Verlagerung des Gipfels, tonalen Spannungen, Taktverkürzungen u.a. äußern, sondern den Charakter der Melodie zu wandeln verstehen und die Einheit des Liedes dadurch schwächen oder stärken.<sup>1)</sup>

### G) Änderungen der Kraft und des Ausdrucks:

sind von ihren mittleren Graden ab wohl abhängige Nachschöpfungen; man denke an manche Kontrafaktur, die mit dem weltlichen Text auch ihren leichtfertigen Ton zum Teil verloren haben; man denke ferner an nordische im Vergleich zu alpenländischen Varianten ein und desselben Liedes.<sup>2)</sup>

Diese Änderung der Kraft trifft vorzüglich volkstümliche Lieder<sup>3)</sup>. Auch Bartók berichtet oft von einem vollkommenen Ausdruckswandel,<sup>4)</sup> den solche Lieder durchmachen.

## II Das Umsingen:

Es kann aus jeder einzelnen der bisher aufgeführten Erscheinung des Zurechtsingens unter glückhaften Umständen im Volksmund erwachsen und stellt in der Regel eine Bearbeitung dar. Das gilt besonders für die schon oben hervorgehobenen Möglichkeiten zu D und E.

Wenn der Sänger aus einfachsten Gebilden allmählich Melodien von 4, 5 und noch mehr Zeilen Umfang schafft<sup>5)</sup>, so

1) vgl. Wiora System. s. 188ff

2) vgl. auch EB II Nr. 1009 und 1010; EB II Nr. 739 bI u. II, Schlußzeile: westdt. u. nordostdt. Varianten.

3) vgl. Wiora System. s. 192

4) Wiora System s. 192

5) Wiora System. s. 169

ist dies in den allermeisten Fällen eine individuelle geistige Leistung, die der vorhandenen Individualität des benutzten Liedes eine neue aufprägt, in den höchsten Stufen des Umsingens sogar verblassen läßt und zu den freien Benutzungen zählt.<sup>1)</sup> Auch die Kontamination ist häufig Bearbeitung. Der Grenzfall des 'Schlosses in Österreich' bei Wiora<sup>2)</sup> dürfte mit Wohlwollen Bearbeitung sein. Ganz unzweifelhaft trifft dies für die von Wiora mitgeteilten Beispiele der 'Geburt im Walde' zu.<sup>3)</sup>

### III Das sog. künstlerische Bearbeiten:

Das sog. künstlerisch- bewußte Bearbeiten soll den Abschluß bilden. Es ist, was die Weise anlangt, dem Wesen nach tiefer gegliedert als die Bearbeitung des Textes. Denn das Bearbeiten einer Volksweise kennt nicht nur das einfache Verändern der Melodie; es kennt ja noch alle diejenigen Übernahmen, Änderungen und Gestaltungen, die nur eine Melodie durch ihre verschiedenen Ausführungsmöglichkeiten von der Transponierung bis zur reinen Variation erleben kann.

- A) Keinen Bearbeiterschutz werden wiederum solche Änderungen genießen, die wie die Einzelvariation nur eine Stelle der Weise treffen. Im allgemeinen gilt das von Zersingen und Zurechtsingen Gesagte.

So ist keine Bearbeitung, wenn Zuccalmaglio, dessen Volksliedsammlung Beispiele geben soll, eine taktlose Linie, bestehend aus 2 Sechzehntel, 2 Achtel, einer halben und einer viertel Note in den  $\frac{3}{4}$  Takt zwingt, und daraus 2 Takte macht, indem er die erste Sechzehntel-Note zum punktierten Viertel, die zweite zum Achtel verwandelt, mit den folgenden 2 Achteln den Takt beschließt und die anschließende halbe Note mit der Viertelsnote zusammen in den nächsten Takt verbannt.<sup>4)</sup> Genau so wenig eine Bearbeitung ist die Einebnung der reizvollen Stelle  $\frac{3}{4}$  h' a' / g' a' / a' h' a' / g' a' / a' in das durchschnittliche farblose Bild  $\frac{3}{4}$  h' a' / g'h' / a' h' a' / g' a' / g'.<sup>5)</sup>

Ebenfalls keine abhängige Nachschöpfung, sondern bloße Wiedergabe stellt die Weise zu 'Verstohlen geht der Mond

1) vgl. die Beispiele Wiora System. s. 170, die die Grenze zwischen Bearbeitung und freier Benutzung erreichen.

2) oben Seite 129

3) Wiora System. s. 195

4) oben S. 130 'Kiari-a-lai! Hoaßt mein liabs Wai'

5) oben S. 130 'Haid-l, haid-l, bubaid-l'

auf' dar<sup>1)</sup>. Dasselbe gilt, um noch ein Beispiel zu nennen, für die Weise zum 'Baum im Schwitzerland'<sup>2)</sup>, die aus einer westfälischen Quelle entstammt und die Zuccalmaglio lediglich von f- nach as-dur und aus Vierteln in Achtelnoten übertragen hat.<sup>3)</sup>

- B) Anders ist es bei solchen Veränderungen, die die Liedgestalt im ganzen treffen können. So hat Zuccalmaglio der Melodie zu 'O sag mir an, Frau Mutter Lieb' das geistliche 'Die gantze Welt Herr Jesu Christ' zugrundegelegt und in Form, Ausdruck und Kraft verändert.<sup>4)</sup> Aus der schweren, schreitenden 4/4 Melodie hat er eine beinahe tänzelnde Figur in 6/8 geschaffen.

Aus einem solchen neuen Gesamteindruck hat das Reichsgericht geschlossen, daß die Melodie zum sog. Horst-Wessel-Lied den Erfordernissen einer Bearbeitung genüge. Zwar sei die Melodie aus 3 wesensverschiedenen Volksliedern entlehnt: 1. Seefahrt nach Afrika, Gefangenschaft und Befreiung (Einst lebte ich im deutschen Vaterlande); 2. Reservistenlied (Was wandert dort so lustig auf der Straße); 3. Der Fischer und sein Liebchen (Ein armer Fischer bin ich zwar), und auch die einzelnen Änderungen, betrachtet für sich allein, nicht bedeutend. Dennoch sei eine schutzwürdige Bearbeitung entstanden, weil das Weiche, Rührselige, Balladenartige, zum Teil Bänkelsängerhafte, verschwunden sei und einem packenden, fortreißenden, begeisternden Kampflied Platz gemacht habe.<sup>5)</sup>

Vom strengeren Standpunkt aus erscheint uns das Lied gerade an der Grenze zwischen ungeschützter 'bloßer' Wiedergabe und abhängiger Nachschöpfung, einer Grenze, die das Reichsgericht aus naheliegenden Gründen überschritten hat.<sup>6)</sup>

Vielleicht kann man von einer Bearbeitung Zuccalmaglios sprechen, wenn man die Melodie des 'Schwesterlein, Schwesterlein'<sup>7)</sup> ins Auge faßt, der er den dreimaligen Aufstieg d'g'b'b' zugefügt und die Weise auch sonst romantisch verfärbt hat. Auch die Weise zu 'Es fiel ein Reif in Früh-

1) oben S. 131

2) oben S. 131

3) oben S. 131

4) oben S. 131

5) RGZ 153, 71ff (77)

6) BB s. 120f kritisiert die Entscheidung, weil sie das Horst-Wessel-Lied nicht als freie Benutzung der Volksliedmelodien angesehen habe. Dagegen wie hier Hubmann UR s. 97

7) oben S. 131.

lingsnacht' stellt sich als Bearbeitung dar. Durch rhythmische Kürzungen, Straffungen und durch hineinführende, verzierende Nebentöne hat Zuccalmaglio der Melodie eine neue Individualität aufgeprägt.

C) Außer diesen Bearbeitungen, die lediglich die Volksliedweise als solche betreffen, gibt es die erwähnte Reihe der 'kunstmäßigen' Bearbeitungen, die das Umsingen auch im weitesten Sinne niemals umfaßt, die vielmehr den Gebrauch des Volksliedes vor allem im zweiten Dasein vorbereiten und darüberhinaus ein Volkslied in allerlei Formen gießen.

1. Das Transponieren hat keinerlei schöpferische Kraft. Es ist Routinearbeit und jedem durchschnittlichen Musiker vertraut. Es fügt der Originalgestalt des Werkes keine neue hinzu.<sup>1)</sup>
2. Dasselbe gilt vom Harmonisieren, sei es für Gesang, Klavier-, Gitarrenbegleitung, sofern es keine selbständigen Nebenstimmen verleiht, die von einer nennenswerten Individualität zeigen können.<sup>2)</sup>
3. Die Instrumentation wird häufig als Bearbeitung gelten müssen. Sie erfordert genaue Kenntnis von Tonumfang, Spielart, Technik, Klangfarbe der einzelnen Instrumente in ihrem Zusammenhang und Zusammenklang. Die Instrumentation vermag daher den individuellen Geist in seinen verschiedenen Formen aufzunehmen und auszudrücken.  
  
Derjenige, der ein Volkslied instrumentiert, kann sehr gut mit dem Übersetzer eines Werkes der Literatur verglichen werden, der das Werk gleichfalls in eine andere Ausdrucksform umgießt. Es wird daher regelmäßig ein Bearbeiterrheberrecht entstehen.
4. Das Setzen für mehrstimmigen Gesang läßt sich von der einfachen Harmonisierung über den zweistimmigen Kanon etwa bis zum drei-, vier-, fünf- und mehrstimmigen Gesang verfolgen.

---

1) vgl. oben Seite 290

2) Daude § 1 Anm 3 schreibt über das Harmonisieren von Volksliedmelodien: 'ein Musiker wird nur in den seltensten Fällen darüber im Zweifel sein können, welche von den begleitenden Tönen, die überhaupt in Frage kommen können, zu verwenden sind, da es sich ja nicht darum handelt, der Harmonie irgendeine selbständige Bedeutung zu geben, sondern nur eine möglichst leichte und natürliche Begleitung bezweckt wird.'  
Otto Nicolai (Musikalische Aufsätze hrsg v. G.R.Kruse Deutsche Musikbücherei, Regensburg o.J. Bd. 10 s. 93ff ./.).



Die einfache Harmonisierung ist schon unter 2. erwähnt. Sie ist nur dann schöpferische Leistung, wenn sie nicht aus bloßer Begleitung ohne nennenswerte Nebenstimmen besteht.<sup>4)</sup> Dagegen erfüllt etwa der zweistimmige Kanon in der Regel die Erfordernisse der Bearbeitung. In dem Finden des räumlichen und zeitlichen Abstandes kann sich sehr wohl eine schöpferische Leistung kundtun.

Drei-, vier- und mehrstimmiger Gesang vermag unter günstigen Bedingungen sogar über die Bearbeitung hinauszugehen und zu einer freien Benutzung des zugrundeliegenden Werkes führen.

5. Paraphrase und Variation führen zur 'Kunstmusik' hinüber. Sie liegen dicht beinander und fügen beide der Originalgestalt teils eine neue Gestalt hinzu, teils gießen sie die Originalgestalt um, teils enthalten sie Gedanken zur Originalgestalt.

Wenn wir die Paraphrase als ausschmückende Veränderung bezeichnen, so ist ihr juristischer Gehalt wohl regelmäßig als abhängige Nachschöpfung zu betrachten.

Die Variation wird dagegen ausnahmslos immer Bearbeitung sein. Sie verziert die Originalgestalt nicht nur, sondern prägt ihr eine meist stärkere Individualität als die Paraphrase auf, sodaß sie das Erfordernis des rückwärts und vorwärts gerichteten Doppelwesens erfüllt. Man kann dabei an die verschiedenen Volksliedvariationen denken, die uns die Kunstmusik geschenkt hat: sie reichen von den Scheidt'schen Variationen über alte Landsknechtlieder, den Goldberg-Variationen Bachs mit dem 'Kraut und Rüben haben mich vertrieben' und dem 'Ich bin so lang nicht bei dir gewest', dem Mozart'schen 'Ah vous dirai-je, maman' KV 265, den vielfältigen Beethovenschen Variationen über Volkslieder, so jene über 25 schottische Lieder für Singstimme und Klavier, Violine und Violoncello, jene über ein schweizer Lied, den 5 Variationen über 'Rule Britannia'

---

.. (Über das alte Lied Annchen von Tharau) s. 100, meint, ein Volkslied erfordere niemals eine harmonische Begleitung, wenn es sie auch tragen könnte. Ganz ähnlich auch Kretzschmer in Kr.Z. I s. IX, A.A. Zuccalmaglio in Kr.Z. II Vorwort.

4) vgl. auch Goldbaum 1.A. Anm 11 zu § 1.

und den 7 Variationen über 'God save the King', bis zu den Brahms'schen Variationen über 'Verstohlen geht der Mond auf' in der Klaviersonate op. 1 (2.Satz) oder seinen Variationen über ein ungarisches Volkslied in op.21, 2.

6. Vielfältig sind die Verwendungsmöglichkeiten von Volksliedern in der Kunstmusik überhaupt. Einige Beispiele stehen für viele: Bachs 'Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders', seine Bauernkantate mit 'Frisch auf zum fröhlichen Jagen' und mit einer Phrase aus 'Als der Großvater die Großmutter nahm',<sup>1)</sup> womit auch Robert Schumann seine Papillons abschließt, Brahms' Volksliedbearbeitungen für Klavier, Ochs' orchestrale Instrumentierung des Liedes 'Es kommt ein Vögel geflogen' im Stile von Bach bis Wagner, Hindemiths Spielweise 'Ein Jäger aus Kurpfalz', Johann Nep. Davids 'Divertimento nach alten Volksliedern für Kammerorchester', Hermann Zilchers Volksliedspiele, Armin Knabs 'Ländliche Tänze' Werner Stegers 'Suite für Streichorchester nach alten Volksweisen', Karl Marxens 'Nun laube, Lindlein, laube'<sup>2)</sup>. Diese Benutzung von Volksliedern führen hinüber zur freien Benutzung, in deren Reich Ravel, Debussy, Pedrell, Albeniz, Granados, de Falla, Grieg, Cornelius, Frederick Delius, Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten, Janáček, Prokofieff, Strawinsky und vor allem Kodály und Bartók zu Hause sind, ist doch für Kodály die Volksmusik substanzbildend in ihrer Originalgestalt, für Bartók substanz- und technikkbildend in sublimierter Form geworden.

Hubmann bestreitet zwar, daß eine Melodie überhaupt jemals Gegenstand freier Benutzung sein könne. Immer würde die alte Individualität durchschimmern<sup>3)</sup>. Das ist aber schon nicht immer richtig bei dem Beispiel aus der Malerei, das er anführt. Es mag zugegeben sein, daß, wer aus einem Ölbild eine Radierung macht, nur Bearbeiter ist. Man wird aber zweifeln, ob etwa die 'Kopien' Cézannes und van Goghs, die sie nach älteren Bildern angefertigt haben, noch Bearbeitungen sind. Ihre Individualität ist wohl nicht nur

1) vgl. EB Nr. 947

2) vgl. EB Nr. 405

3) Hubmann RdsG s. 125, 127

von der für eine Bearbeitung erforderlichen doppelten Natur. Dasselbe gilt in der Musik. Prokofieffs klassische Sinfonie ist wohl freie Benutzung vor allem Haydn'scher Themen, Smetanas Hauptthema zur 'Moldau' (Mein Vaterland) ist freie Benutzung des Kinderliedes 'Alle meine Entlein schwimmen auf dem See'; er hat es lediglich rhythmisch verändert, sodaß die alte Individualität verblaßt ist. Themen aus 'Tabor', dem gleichen Zyklus angehörend, sind freie Benutzung der Melodie zu 'Hänschen klein' und der Schlußchor der 9. Sinfonie Beethovens ist vorgebildet bei J.P. A. Schulz 'Serenata im Walde zu singen'.<sup>1)</sup>

### 3. Kapitel: Die Rechte des Bearbeiters:

I Der Bearbeiter erwirbt grundsätzlich an der neuen individuellen Form, die er dem benutzten Werk aufgeprägt hat, ein originäres Bearbeiterurheberrecht. Er erwirbt es aber nicht schon bei jeder geringfügigen Änderung, die er vornimmt. Änderungen, die sich aus dem Lied wie von selbst ergeben, die aus dem Formen- und Formelschatz des Volksliedes stammen und vom nächstbesten Sänger eingestreut sein könnten, verdienen keinen Bearbeiterschutz. Man könnte, um die Bearbeitung zu umreißen, grob sagen: Zersingen und Zurechtsingen sind in der Regel keine Bearbeitung; diese beginnt erst beim Umsingen.

Der Schutz selbst entsteht bei 'eigentümlichen' Veränderungen ohne Rücksicht darauf, ob der Urheber des benutzten Werkes der Bearbeitung zugestimmt hat oder nicht. Der Bearbeiter kann aber ohne Zustimmung des Urhebers seine Bearbeitung niemals außerhalb seines persönlichen Kreises verwerten. Denn jede Verwertung seiner Bearbeitung ist auch Verwertung des zugrundeliegenden Werkes. Sein Bearbeiterurheberrecht beschränkt sich jedoch auf den eigenschöpferischen Teil,<sup>2)</sup> den er dem benutzten Werk zugefügt

1) vgl. Müller-Blattau dVL s. 97, 98. Oft ist es schwierig, die freie Benutzung vom Zitat richtig abzugrenzen. Sind Strawinskys 'Pulcinella' oder 'Jeu de cartes' freie Benutzung oder Zitate der benutzten Werke? Aber für Hubmann RdsG s. 130 ist selbst das Zitat bedenklich; er stimmt ihm höchst ungern zu.

2) In einer unveröffentlichten Denkschrift an das Bundesjustizministerium v. 24.5.1954 (Original im DVA) hat E. Seemann vorgeschlagen, den Bearbeiter, der das von ihm veränderte Volkslied im Druck veröffentlicht, nur

hat.<sup>3)</sup> Er kann niemals die Verwendung des benutzten Werkes durch andere sperren.<sup>4)</sup>

II Auf der anderen Seite unterliegt sein Bearbeiturheberrecht den gleichen Veränderungen wie das Urheberrecht des Schöpfers des zugrundeliegenden Werkes. Auch das Bearbeiturheberrecht hat durch die Beschränkung durch positive Norm oder Verzichtsgedanken an Umfang verloren. Es hält

.. zu schützen, wenn er einen entsprechenden Hinweis beifügt.

Ein solcher Vorschlag hätte zwar den Vorteil, jene ebenfalls in diesem Schreiben erwähnten Fälle zu verhindern, in denen ein späterer Herausgeber unbefangen den geänderten Text oder die geänderte Melodie des vermeintlich 'freien' Volkslieds abdruckt und vom Bearbeiter später deshalb verklagt wird. Um einen solchen Vermerk, der der literarischen Wahrheit entspräche, ging es auch im Streit Voß./ v. Arnim (abgedruckt bei Bode Wdh. 1. Teil s. LXXIVf.) v. Arnim meinte damals gegen Voß, ein Titel solle kein Küchenzettel sein und die Hinweise im Buch selbst hätten beim Lesen gestört und prahlend ausgeweignet, was als bescheidene Restauration sich vergessen lassen wollte.

Heute wird gegen die Verknüpfung des Schutzes mit einem Vermerk, so vorteilhaft sie auch sein möge, ganz einfach der normative Werkcharakter, der dem Urheberrecht zugrundeliegt, eingewendet werden müssen. Es geht dabei nicht an, die Schritte rückwärts zu lenken und den Schutz von Werken davon abhängig zu machen, ob der Urheber oder Bearbeiter formale Voraussetzungen erfüllt hat. Mit Hinweisen auf Art. III des Welturheberrechtsabkommen, das vom Formerfordernis ausgeht, wäre dem Urheberrecht nicht gedient. (vgl. auch Hirsch-Ballin 'Urheberrecht am Scheideweg' in: Vorträge zum Urheberrecht anläßl. des IV. interna. Kongresses für Kirchenmusik Köln Juni 1961, Berlin und Frankfurt/M 1961).

Es bliebe nur eine Regel, die sich an Art. 43 des jugoslawischen Urhebergesetzes v. 1957 anlehnt: "... Persons who utilize popular literary and artistic creations shall make known the origin of the work and shall abstain from all mutilation and improper use thereof."

Ein Verbot der Änderungen empfiehlt sich allerdings kaum. Man kann ein neues 'Wunderhorn' nicht einfach verbieten. (vgl. auch unten beim 'ewigen droit moral')

Für die positive Antwort auf die Frage, ob man den Herkunftsnachweis einführen soll, spricht die Regel des § 44 UG. Nur ist damit die Frage auf ein anderes Geleise gerückt. Wichtig erscheint ja nicht so sehr der Herkunftshinweis, etwa 'aus dem Volksmund'. Es ging darum, jedem Leser deutlich zu machen, daß er ein 'bearbeitetes' Lied vor sich hat. Die Antwort steht und fällt mit den Sanktionen; daß der Schutz nicht ausbleiben kann, wenn der Bearbeiter einen solchen Vermerk unterläßt, haben wir dargetan, und ob letztlich eine Geldstrafe den gewünschten Nutzen hat, sei dahingestellt, abgesehen von der Frage, wer eine solche Strafe beantragen dürfte. Es scheint überdies auch vom Subsidiaritätsbegriff her richtiger, einen solchen Vermerk der wissenschaftlichen Redlichkeit der Bearbeiter und Verleger zu überlassen und von einer gesetzlichen Regel abzusehen. ./.

sich im gleichen Rahmen wie das Urheberrecht selbst. Der Bearbeiter kann genausowenig wie der Schöpfer des benutzten Werkes einer volksliedhaften Verwendung im ersten und zweiten Dasein widersprechen. Entgelt, das für Verwertungen im zweiten Dasein anfällt, haben Bearbeiter und Urheber entsprechend aufzuteilen.

III Die begriffliche Abgrenzung zwischen Wiedergabe, abhängiger Nachschöpfung und freier Benutzung wird durch die Beschränkung nicht überflüssig. Sie entscheidet darüber, wer Urheber oder Bearbeiter oder bloßer Wiedergebender ist, wem also eine materielle Entschädigung bei der Verwertung im zweiten Dasein des Volksliedes zu zahlen ist,

- 
- 3) Auch hier die Parallele zum Filmwerk: Bearbeiter beim Volkslied und Beitragsschöpfer beim Film erhalten ein Recht nur, soweit sie etwas geschaffen haben und nur über diesen Teil, nicht über das gesamte Werk - Volkslied oder Film - also nichts über das 'suum cuique' hinaus. (vgl. Haager Ufita 25, 5ff, 315). Nur fehlt es dem Volkslied an dem dem Gesamtwerk entsprechenden Gesamturheber, da niemand die Einzelleistungen in Auswahl, Form, Inhalt, kapitalistisch, wirtschaftlich, organisatorisch, zusammenfaßt.
- 4) vgl. die insoweit angreifbare Entscheidung des LG Frankfurt in Ufita 1956, 372ff= Schulze LGZ 44. Dazu kritisch Ulmer UR s. 222, 223; Rauscher auf Weeg, H.H.v. Das Aufführungsrecht der Interpreten und Schallplattenhersteller nach geltendem dt. Recht, Stgt/Köln 1960 s. 44ff Hubmann UR s. 98. Das LG hätte sich nicht auf Vermutungen zurückziehen dürfen. Es hätte sich schon die Mühe machen müssen, das Volkslied in der aufgezeichneten Originalgestalt mit der ersten und der zweiten Bearbeitung zu vergleichen. S. auch oben Seite 159.



### 3. Teil: Der Herausgeber:

#### 1. Kapitel: Der Herausgeber in der Volkskunde:

Zwei Meinungen beherrschen im Grunde das Problem der Herausgabe von Werken der Volkskunde, wenn auch zuweilen die eine, zuweilen die andere verschwunden scheint.

##### 1. Der sog. historisch-kritische Standpunkt:

Er gilt heute wieder(oder noch) als der alleinig mögliche Standpunkt eines Herausgebers. Der Herausgeber, so fordert er, müsse ein Werk so veröffentlichen, wie er es im Volke gefunden habe. Er sei wissenschaftlicher Diener der Sachtreue und habe nur die Aufgabe, das zu publizieren, was er vor sich liegen habe. Kritische Anmerkungen könne, ja müsse er aufstellen und beifügen, niemals aber dürfe er deren Gehalt Eingang in das Werk selbst verschaffen.

Es ist der Standpunkt von Herder,<sup>1)</sup> der Brüder Grimm<sup>2)</sup> und der volkskundlichen Wissenschaft. Er schuf 'urkundenge-treue' Sammlungen, wie die von v.d.Hagen und Büsching, die sich neben dem 'Wunderhorn' nicht durchsetzen konnte<sup>3)</sup>, und er schuf alle jene wissenschaftlichen Sammlungen bis herauf zum Deutschen Volksliedwerk.

##### 2. Der Standpunkt: das Volkslied hat keinen Hausherrn:

Dieser Standpunkt ist erst vor kurzem von Milliopulos<sup>4)</sup> wieder ins Licht der Öffentlichkeit gerückt worden. Er sagt, das Volkslied habe nach dem griechischen Sprichwort

- 1) 'Nur sie müssen es geben wie es ist, in der Ursprache und mit genugsamer Erklärung, ungeschimpft und unver-spottet, so wie unverschönt und veredelt; wo möglich mit Gesangsweise und Alles, was zum Leben des Volkes ge-hört'.( Herder JvM Bd. 4 'Ähnlichkeit' s. 39ff(53).
- 2) 'Sie wollen nichts von einer historischen genauen Unter-suchung wissen, sie lassen das Alte nichts als Altes stehen, sondern wollen es durchaus in unsere Zeit ver-pflanzen, wohin es an sich nicht mehr gehört, nur von einer bald ermüdeten Zahl von Liebhabern wird es aufge-nommen.' so schreibt Jacob an Wilhelm v.17.5.1809 über v. Arnim und Cl. Brentano.(Hermann Grimm und Gustav Hinrichs (hrsg) Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit, Weimar 1881, s. 96ff(98).
- 3) Scherer-Grimm s. 74
- 4) Internat. Kongreß der Volkserzählungsforscher, Kiel 1959 -Vorträge und Referate- Die Bedeutung der Volksdichtung und die Art des Sammelns von Märchen- zit. nach Lüthi s. 100 und Anm 231.

keinen Hausherrn; erst wenn der Sammler die gleiche Geschichte von vielen Erzählern gehört habe, werde es ihm gelingen, den Standort festzulegen, wo sich das allgemeine Volksempfinden geistig und künstlerisch befindet und worin es schafft.<sup>1)</sup> Der Herausgeber würde dem Lied mit anderen Worten Gewalt antun, wenn er durch eine Momentaufnahme einen starren Ausschnitt aus dem quecksilbrigen Leben des Liedes als das Lied selbst zu geben versuchte.<sup>2)</sup> Das Recht des 'letzten Bänkelsängers' könne man dem Herausgeber nicht verwehren.<sup>3)</sup> "Wer weiß nicht, was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund des Volkes und nicht etwa nur des ungebildeten, eine Weile durchgeht. Warum soll der, der es in letzter Instanz aufzeichnet, mit anderen zusammengestellt, nicht auch ein gewisses Recht daran haben?"<sup>4)</sup>

Es ist der Standpunkt von v. Arnim, Brentano, Zuccalmaglio, z.T. Goethes und was einige Märchen anlangt, auch der Brüder Grimm trotz ihrer Zugehörigkeit zur ersten Gruppe und ihrer Vorwürfe gegen v. Arnim und Brentano.<sup>5)</sup>

Es ist der Standpunkt der Poeten und Grundlage ihrer mitreißenden, Literatur und Musik wie Volksstüm tief beeinflussenden Sammlungen: des Wunderhorns v. Arnims und Brentanos und der 'Deutschen Volkslieder' von Kretzschmer und Zuccalmaglio.<sup>6)</sup>

1) vgl. schon Klostermann Anm. 3 oben Seite 159

2) Man erinnert sich unwillkürlich an den Unterschied zwischen dem Maler und dem Photographen, der ja auch im Urheberrecht bedeutsam ist. (vgl. das Gesetz betr. Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie v. 9.1.1907 und die daraus entspringenden Streitfragen, dazu Rintelen UR s. 331; Riedel NJW 1959, 2096 ff.)

3) Scherer-Grimm s. 74

4) Goethe Rez. über das Wunderhorn, abgedruckt im Wdh. 1. Bd. 2. A. Heidelberg 1818 s. 480ff (482) = ed. Cotta 15. Bd. s. 293ff (310), wobei Goethe sich bewußt bleibt, daß die Aufgaben in 2 Richtungen liegen: einmal Anliegen des Lebens, der poetischen Belebung und Wiederbelebung mit den Maßstäben Fruchtbarkeit und praktische Bewährung; zum anderen Anliegen der Geschichtsforschung mit den Maßstäben Wahrheit, Richtigkeit, Treue und Genauigkeit.

5) vgl. Lüthi's. 100; Scherer-Grimm s. 109

6) Dafür mußten beide Werke, das literarische Wunderhorn und das musikalische von Kretzschmer-Zuccalmaglio bittere Kritik einstecken: Voß nennt das Wunderhorn einen 'zusammengeschaukelten Wust voll mutwilliger Verfälschungen, sogar mit untergeschobenem Machwerk', das in den neu erschienenen Bänden einen 'heillosen Mischmasch von allerlei butzigen, trutzigen, schmitzigen und nichts-nutzigen Gassenhauern samt einigen Kirchenhauern' vorgeschüttet habe. (abgedr. bei Bode Wdh. 1. T. s. LXIV).

## 2. Kapitel: Der Herausgeber nach den gesetzlichen Begriffen:

### I Herausgeber mit eigenem Recht:

ist nach § 4 LUG derjenige, der getrennte Beiträge mehrerer zu einem Werk vereint. Da das Gesetz auch hier den Werkbegriff verwendet, genügt nicht jede Verbindung oder schematische Zusammenstellung wie Grundrißreihen, Romanreihen <sup>1)</sup> oder Gesamtausgaben. Es ist vielmehr erforderlich, daß der Herausgeber die getrennten Beiträge durch eine neue schöpferische Leistung zu einem Ganzen verbunden hat, sei es durch besondere Anordnung, Auswahl oder besonderes Zusammenfügen. <sup>2)</sup>

Gesetz und Lehre unterscheiden dabei noch den Herausgeber von 'Sammelwerken', d.h. den Herausgeber solcher Werke, die sich zu einem einheitlichen Ganzen verdichtet haben, das sich allein in seiner Zusammenstellung als schöpferisches Werk offenbart, <sup>3)</sup> und den Herausgeber von 'Sammlungen', d.h. den Herausgeber von solchen Gebilden, die die strengen Voraussetzungen der Einheitlichkeit nicht erfüllen (so die österreichische Praxis) und Beiträge enthalten, die in ihrem äußeren Gewand sich nicht als Bestandteile eines Gesamtwerkes zu geben brauchen (so die deutsche Praxis) <sup>4)</sup>. Nach § 4 LUG wird zwar nur der Herausgebers eines 'Sammelwerkes' geschützt, doch schützen Rechtsprechung und Lehre auch den Herausgeber einer 'Sammlung' dann, wenn diese sich als schöpferische Leistung erweist. <sup>5)</sup> Dabei bleibt grundsätzlich gleichgültig, ob der Herausgeber gemeinfreie oder geschützte Werke zusammenstellt; wesentlich ist nur, daß er dies in eigenschöpferischer Weise besorgt.

---

.. Erk und Böhme sagen der Sammlung Zuccalmaglios ein Übermaß von Verfälschungen nach, das Machwerk, nicht aber Volksgut sei. (zit. nach Wiora Rhein.Berg. Mel. s. 14, 18)

1) BGH GRUR 1954, 129

2) Art 2 III RBÜ Brüss.Fass.; Hubmann UR s. 99f; Troller Imm I s. 419

3) Rintelen UR s. 88

4) vgl. Hubmann UR s. 100. Als Beispiel sei das Konversationslexikon im Gegensatz zur Anthologie genannt.

5) § 3 MinE; § 4 RegV in Anlehnung an Art 2 RBÜ Brüss.Fass., der die Sammlung, das Zusammenstellen von Werken als Grundbegriff versteht.

## II Die sog. editio princeps:

Herausgeber ohne eigenes Recht ist dagegen derjenige, der ohne ein Sammelwerk oder eine Sammlung zu veranstalten, lediglich einen einzelnen Beitrag, ein einzelnes Werk herausgibt. Für den Herausgeber von geschützten Werken leuchtet dies ohne weiteres ein. Der Herausgeber ist kein Urheber. Das ist der Grundinhalt unseres Urheberrechts überhaupt.

Das gilt jedoch nach herrschender Lehre<sup>1)</sup> auch dann, wenn der Herausgeber etwa eine alte Handschrift oder einen alten Text herausgibt. Denn auch hier schafft er kein neues Werk, wenn er auch vielleicht eine wissenschaftliche, kritische Leistung vollbringen muß.<sup>2)</sup> Ein Urheberrecht entsteht ihm nur an dem kritischen Apparat, den er dem Text zugefügt hat.<sup>3)</sup> Das gilt im Grunde auch von der Ansicht Mandrys und Klostermanns, wie oben nachgewiesen wurde<sup>4)</sup>, wenn auch Allfeld sie als die Autoren ansieht, die die 'unmittelbare Erhebung' von Volksgut aus dem Volksmund als eine individuelle geistige Leistung mit Urheberrechten ausstatten wollen.<sup>5)</sup>

## III Die Herausgeber der Volkskunde und ihre Rechte:

1. Wenn man die mögliche Herausgabe von Werken und den dabei verwendeten volkskundlich-verlegerischen Herausgeberbegriff an dem gesetzlichen Herausgeberbegriff mißt, so scheiden von vornherein alle diejenigen 'Herausgeber' aus, die ein einzelnes Lied, sei es von unbekannter Hand, sei es gemeinfrei, sei es geschützt, veröffentlichen. Sie haben bei ihrer Tätigkeit kein Werk im Sinne des Gesetzes geschaffen und können daher auch keinerlei Urheberrechte an dem Lied haben.
2. Eine Zwischenstellung nehmen solche Herausgeber ein, die nach dem Standpunkt 'das Volkslied hat keinen Hausherrn' Volksliedsammlungen herausgeben. Ihnen stehen zunächst

1) Die Entwürfe sehen für einen solchen Herausgeber ein Leistungsschutzrecht vor. (§ 66 MinE; § 75 RegV).  
2) vgl. dazu bes. Merten s. 1ff; Hubmann UR s. 224; Ulmer UR s. 119; Allfeld 10 zu § 1. Auch Kohler schützt die unveränderte Wiedergabe von Volksgut nicht. (UR s. 159).  
3) vgl. Ulmer UR s. 119; Hubmann UR s. 224; Rintelen UR s. 56f; Gierke s. 766(780); Wächter s. 67f; Daude 1 zu § 1 Trollen Imm I s. 423.  
4) oben Seite 158  
5) Allfeld 10 zu § 1.

Bearbeiterrechte zu, sofern sie die Lieder in Text oder Weise im Sinne des gesetzlichen Begriffes durch eine individuelle Leistung 'bearbeitet' haben. Diese Bearbeiturheberrechte beschränken sich allerdings auf die geänderten Stellen.

Auf der anderen Seite gewährt ihnen § 4 LUG Herausgeberrechte, sofern ihre 'Sammlung', das 'Sammelwerk' scheidet ja begrifflich aus, in Anordnung, Einteilung, Zusammenfügen, eine geistige Leistung darstellt.

3. Ihnen gleichen die Herausgeber der historisch-kritischen Methode. Auch ihre 'Werke' können als Sammlungen angesprochen werden, sofern sie nicht bloße schematische Zusammenstellungen sind.

Diese Herausgeberrechte sind entsprechend dem Bearbeiturheberrecht vom Urheberrecht der einzelnen Beitragschöpfer abhängig. Sie erstrecken sich sinngemäß 'nur' auf das Werk in seiner Gesamtheit.<sup>1)</sup> Der Herausgeber kann nicht die Verwertung einzelner Beiträge gestatten oder verbieten. Die Verwertung des Gesamtwerkes wiederum setzt sowohl seine wie die Zustimmung der einzelnen Urheber voraus.

---

/ 1) zu diesem Paradox vgl. Allfeld 4 zu § 4



#### 4. Teil: Anhang: Das sog. ewige droit moral:

##### I Begriff:

Das sog. ewige droit moral soll nach Ablauf der Schutzfrist eingreifen und ein Werk vor Veränderung, Verstümmelung, Entstellung schützen, kurz: es soll die ideellen Rechte des Urhebers verlängern.

Richard Strauss meinte einmal, solange das Komponieren einer Operette nach Schubert'schen Motiven (Dreimäderlhaus) noch nicht mit 'Zuchthaus' bestraft werde, bleibe jedes Urheberrecht ein Torso.<sup>1)</sup> Sein Protest ist nicht vereinzelt. Ähnliche Bekundungen gehen immer wieder durch die Öffentlichkeit, sei es, weil Bach'sche Motive im modernen Jazz erscheinen, sei es, weil Sinfonien in Kurzfassung herausgebracht werden oder weil sich der Film Johann Strauss' bemächtigt.

Das gilt auch für das Volkslied: Schlagerdichter, Tanzkomponisten und Werbefachleute spannen es vor ihren Wagen.<sup>2)</sup>

##### II Begründung und Problematik eines solchen Schutzes:

###### 1. Herleitung aus der Lehre vom geistigen Eigentum:

- a) Die Verfechter des ewigen droit moral kommen teilweise von dem durch die Naturrechtslehre entwickelten 'geistigen Eigentum' her. Das rechtstheoretische Erfassen urheberrechtlicher Sachverhalte während und nach der Rezeption des römischen Rechts hatte die Rechtswissenschaft vor beinahe unlösbare Fragen gestellt. Die Einordnung von "Geisteskräften", von "immateriellen Gütern" in die sachlich-materielle Konzeption des römischen Rechts war nur unter beträchtlichen strukturellen Schwierigkeiten vor sich gegangen. Diese Schwierigkeiten hatten lediglich den Weg über die Brücke des "körperlichen" Eigentums offengelassen, über die die Rechtswissenschaft sich nun bemühen mußte, das "geistige" Eigentum in das System des römischen Rechtes hineinzutragen.

Das Sacheigentum mit seiner ausschließlichen, zeitlich unbeschränkten Herrschaft über eine Sache gegenüber jedermann verführte aber weiter dazu, auch dessen Be-

- 1) zit. nach BB s.60. Vgl. auch Richard Strauss, Ufita 7, s.217 und Goldbaum/Kopsch, Ufita 22, s.170ff (175).
- 2) Becker-Bender s.131 meint dazu: "Man wird auch nicht zulassen dürfen, daß Volkslieder in dieser Art bearbeitet werden, denn der etwaige Hinweis darauf, daß sie keinen genannten, meist nicht einmal einen feststellbaren Autor haben, daß sie im Laufe der Zeit abgeändert und umgestaltet werden, vermag keinesfalls den Schluß zu rechtfertigen, daß demnach ein geistiges Bild der Urheberpersönlichkeit auch nicht verschandelt werden könne. In den Volksliedern spiegelt sich eben die Volksseele. Sie gehören zum kostbarsten Gut der Nation und dürfen daher nicht der Ausbeutung gewissenloser Schlagerfabrikanten ausgeliefert werden."

griffe für das "geistige" Eigentum zu übernehmen.<sup>1)</sup> Aus solcher Übernahme heraus fordern Vertreter dieser Lehre heute den Wegfall der zeitlichen Schranken auch für das "geistige" Eigentum, jedenfalls soweit es die ideellen Interessen des Urhebers angeht.

- b) Es erscheint jedoch sehr problematisch, den Begriff des "geistigen" Eigentums heute wieder hervorzuholen. Zwar hatte der Sprachgebrauch der Naturrechtler weithin offenen Eingang in Lehre, Gesetz und Rechtsprechung gefunden.<sup>2)</sup> Noch der BGH<sup>3)</sup> meinte, sich auf das "geistige" Eigentum berufen zu müssen, wenn er auch seinen einmaligen Hinweis nicht wiederholt hat.<sup>4)</sup>

Doch sprechen einige wesentliche Punkte gegen die Lehre vom "geistigen" Eigentum:

- aa) Einmal haben wir diese Lehre abgelehnt, weil sie nicht das richtige Verhältnis zwischen Einzelem und Allgemeinheit widerspiegelt und ein Übergewicht des Einzelnen vorgaukelt.

Zum anderen konnte es dieser Lehre niemals gelingen, den ablösbaren geistigen Gehalt eines Werkes und sein mögliches Ergreifen durch jedermann zu erfassen. Sie konnte die Autonomie "geistiges" Eigentum und "noetisches" Eigentum nicht aufheben.

Man könnte allenfalls noch so lange vom "geistigen" Eigentum reden, solange der Schöpfer sein Werk allein kennt. Sobald es aber ein Dritter sieht, gehört es auch ihm, soweit er es begreifen kann.<sup>5)</sup>

---

1) Hubmann UR s.53f; Hauffe s.301f. A.A. Troller, der zwar vom "geistigen Eigentum" herkommt, aber eine solche rechtspolitische Gleichstellung ablehnt. (Imm.I s.89ff, 99).

2) So in das franz. Gesetz von 1789, das preuß. Gesetz von 1837, das österr. Patent von 1846, in die Frankfurter Reichsverfassung § 164 Abs.3, in die Bismarck'sche Reichsverfassung Art.153,158, in die Deklar. der Vereinigten Nationen über die Menschenrechte etc.

3) BGHZ 17, 266

4) Krüger-Nieland (GRUR 1957, 535ff,536f) betont, daß der BGH mit diesem Begriff nur etwas über den natürlichen Ursprung der Herrschaftsbefugnisse des Schöpfers habe aussagen wollen, nicht aber etwas über die Gleichstellung der beiden Ausschließlichkeitsrechte Eigentum und Urheberrecht. Das Reichsgericht schweigt zur Frage der teilweisen Gleichstellung und läßt das Problem in RGZ 102, 134 offen.

5) Das wissen Dichter und Philologen genau. Besonders treffend drückt es Hermann Claudius, ein Nachfahre Matthias Claudius' aus:

'Ich schrieb ein kleines Gedicht  
Zärtlich auf ein Stück Seidenpapier  
Es gehörte nur mir.

Und wie ich da allein so stand,  
Hob ich die Hand  
Und blies es davon

Und sah es wie ein Wölkchen licht  
Lange noch schweben  
Mein kleines Gedicht --

./.

Der Schöpfer kann es ihm nicht mehr abnehmen, ihn vom Gebrauch, der im Begreifen liegt, nicht ausschließen. Er kann ihm allenfalls das Werkstück wieder abnehmen, niemals aber das schon begründete noetische Eigentum. Das ist der Inhalt der Ulmer'schen Lehre von der Tendenz zur Gemeinfreiheit.<sup>1)</sup>

Ja, man könnte noch weiter gehen und sagen, auch der Verfasser selbst habe nur ein "noetisches" Eigentum an seinem Werk. Auch er kann es nur begreifen. Lediglich die Zeit und die Mühe, die er dazu aufwenden muß, können bei ihm verkürzt sein und sind es nicht einmal immer. Je länger das Abfassen des Werkes her ist, desto mehr an Zeit und Mühe muß auch er daran setzen, sich sein eigenes Werk wieder zu erschliessen. Nur eines unterscheidet ihn von jedem Dritten: die Tatsache seiner Urhebererschaft.

Geistiges Eigentum und noetisches Eigentum sind deshalb Begriffe, die in der Jurisprudenz wenig zu suchen haben. Beide haben mit dem juristischen Begriff des Eigentums kaum etwas Gemeinsames. Beiden ermanngelt es an der notwendigen sicheren Umgrenzung.<sup>2)</sup> Die Regeln über Eigentumserwerb und Eigentumsverlust, wie über den Herausgabeanspruch des Eigentümers sind nicht auf das "geistige" oder "noetische" Eigentum anzuwenden. Wenn aber nirgends eine Gleichheit zwischen diesen "Eigentums"-Begriffen und dem juristischen Begriff des Eigentums besteht, ist es gefährlich, im Urheberrecht von solchen Begriffen zu reden. Sie klingen normativ und programmatisch.<sup>3)</sup> Es dürfte besser sein, den Bedenken Roebers<sup>4)</sup> und de Boors<sup>5)</sup> zu folgen und schlicht von "Urheberrecht" zu sprechen.

- bb) Auch das historische Verdienst der Lehre vom "geistigen" Eigentum, das diese im Kampf gegen das Privilegienwesen errungen zu haben glaubte, sieht nach den neuesten Forschungen anders aus als man bisher angenommen hatte.<sup>6)</sup>

Nachdem zum Bild vom gewerblichen Charakter des Privilegs das Bild eines fein entwickelten Urheber-

.....

Irgendwo  
Wird es wieder fallen,  
Dann gehört es allen. '

1) Ulmer UR s.6

2) Ulmer UR s.92f. Vgl. auch oben s.194.

3) Troller Ufita 21, 216ff(223ff) und Imm.I s.89ff meint dagegen, daß eine solche Bezeichnung lediglich terminologisch und systematisch, nicht aber normativ sei und rechtspolitischen Charakter habe. Gerade die Lehre vom ewigen droit moral und die Lehren von Hubmann, Lehmann, Richartz und Schulze, die Troller Imm.I s.122ff anführen muß, zeigen aber, daß die Begriffe sowohl normativ wie rechtspolitisch verwertet werden. Vgl. Ulmer Ufita 23, 271; Gierke s.750 und die Bem. Klostermanns oben s.249.

4) Roeber Ufita 21, 150ff

5) de Boor Ufita 21, 129ff

6) Vgl. Pohlmann, Geschichtsbild s.1ff und Frühgeschichte s.183ff.

rechtsbewußtseins hinzugetreten ist, das zuletzt das Privileg nicht mehr als causa des Schutzes, vielmehr nur noch als Bestätigung und Sicherung angesehen hat, drängt sich der Gedanke auf, daß das Bemühen der Naturrechtslehre um das "geistige Eigentum" der Entwicklung des Urheberrechts nicht so viel gegeben hat, wie man bisher anzunehmen bereit war. Schon Jolly mußte 1852 feststellen, daß der einzige Fortschritt aus den jahrhundertealten rechtstheoretischen Erörterungen über den Nachdruck die begriffliche Trennung von Urheberrecht und Eigentum am Druckwerk gewesen sei, die im Urheberrechtsbewußtsein des 16. Jahrhunderts auf deutsch-rechtlicher Grundlage selbstverständlich gewesen war, wie Pohlmann nachweist<sup>1)</sup>. Diese Beurteilung schließt das Verdienst der Lehre vom "geistigen Eigentum" in der Zeit nach dem unerhörten Niedergang der Kultur während des 30-jährigen Krieges ein.

Mit diesem neuen Bild in der deutschen Urheberrechtsentwicklung fällt wohl auch der Grund weg, der Lehre vom geistigen Eigentum ihres vermeintlichen Verdienstes wegen einen Platz im deutschen Urheberrecht 'honoris causa' zu verschaffen.<sup>2)</sup>

Auch der geschichtliche Rückblick bringt uns wieder zum schlichten Begriff des "Urheberrechts" zurück.

cc) Schließlich ist die Berufung auf die Lehre vom geistigen Eigentum überflüssig, wenn der Schutz des Urheberrechts nach Art. 14 GG in Frage steht. Zwar schützt dieser Artikel nach seinem Wortlaut nur das Eigentum, nach Bedeutung und Sinn aber einhellig alle subjektiven vermögenswerten Rechte.<sup>3)</sup> Um die vermögenswerten Rechte des Urhebers der Eigentumsgarantie des Art. 14 GG zu unterstellen, ist das Hervorheben des Begriffes "geistiges Eigentum" also unnötig.<sup>4)</sup>

c) Damit scheitert aber auch der Versuch, das sog. ewige droit moral aus der Lehre vom geistigen Eigentum zu begründen. Denn den Charakter des unbeschränkten und immer aufs neue vererblichen Eigentums können wir nicht heranziehen.

Aber selbst wenn wir diesem fehlerhaften Begriff gefolgt wären, erschienen die Schwierigkeiten unabsehbar. Denn was für die eine Hälfte des Urheberrechts gelten soll, müßte aus Gründen der Einheit auch für die andere Hälfte gelten. Es gäbe also auch ein ewiges Urheberrecht für die Nutzungen, eine nie versiegende Einnahmequelle für alle möglichen Erben.<sup>5)</sup>

- 1) Pohlmann, Geschichtsbild s. 19 und Frühgeschichte s. 121ff.
- 2) Das klingt noch bei Troller Imm. I s. 100 etwas durch.
- 3) Vgl. oben s. 196.
- 4) Hier lehnt Troller eigenartigerweise ab (Imm. I s. 102), vielleicht um zu zeigen, daß er keine prakt. Schlüsse aus seiner Bezeichnung "geistiges Eigentum" ziehen will.
- 5) Dagegen zurecht vor allem Liermann Ufita 31, 157ff, der vor allem fünf Argumente aufzählt:
  - a) das Sacheigentum erfordere dauernde Unterhaltung; das ewige Urheberrecht wäre ein 'Tischlein deck dich'.

./.



Die Ansätze zur Verwirklichung eines sog. droit public payant <sup>1)</sup> geben für das ewige droit moral keine Argumente her, weil dieses Recht ja nicht dem Erben, sondern dem Staat oder einem von ihm getragenen Kulturfonds zugute kommen soll. <sup>2)</sup>

## 2. Sonstige Begründungen:

Wenn das geistige Eigentum versagt, bleibt zu untersuchen, was die Verfechter eines ewigen droit moral noch ins Feld führen können.

Elster <sup>3)</sup>, Neumann-Duesberg <sup>4)</sup>, Freiesleben <sup>5)</sup>, Kruse <sup>6)</sup>, Becker-Bender <sup>7)</sup> und auch Hubmann <sup>8)</sup> berufen sich nur auf die Interessen der Allgemeinheit und die Interessen des Urhebers, die hier Hand in Hand gingen. Neumann-Duesberg will den 'Mißbrauch des Namens und der Gedanken der Geistesheroen', Freiesleben die 'Verballhornung' und Kruse den 'Diebstahl' aus gemeinfreien Werken verhindern, Hubmann und Becker-Bender einfach die 'Unversehrtheit des Werkes nach Ablauf der Schutzfrist' erhalten.

Klingt bei Hubmann noch der Hintergrund des geistigen Eigentums mit, so weiß Becker-Bender, daß er sich mit seiner Forderung vom Urheberrecht selbst entfernt hat. <sup>9)</sup>

Das trifft auch zu. Die Verfechter des ewigen droit moral wollen das Werk, nicht die Beziehung des Urhebers zum Werk schützen. Becker-Bender spricht daher treffend von einem Trägerwechsel des sog. Urheberpersönlichkeitsrechtes, das seinen Charakter als Individualrecht verliere und eine öffentlich-rechtliche Nuance erhalte. Folgerichtig entscheidet sich diese Lehre zum Teil nicht mehr für eine subjektive Auffassung etwa bei der Wiedergabe, sondern für eine objektive, die dem Werk innewohne. Das wird besonders dann bedeutsam, wenn der Urheber selbst besondere Wünsche für die Aufführungen seiner Werke geäußert hat. <sup>10)</sup>

Hier offenbart sich der Charakter der Forderung nach der Verlängerung des ideellen Schutzes. Sie besitzt öffentlich-rechtliche Natur und könnte sich sogar gegen die ideellen Interessen des Verfassers während der Schutzdauer rich-

- /.... b) es wäre Ausnahmerecht, denn die meisten Werke erreichen keine Lebensdauer über die jetzige Schutzfrist hinaus.  
c) die Gerechtigkeit verlange dann auch ein rückwirkendes Recht.  
d) soll der Fiskus kassieren, wenn keine Erben da sind?  
e) soll er auch die Tantiemen für Walther von der Vogelweide einziehen?

Troller stellt vor allem das Argument zu a) in den Vordergrund (Imm.I s.127,128).

1) §§ 69 MinE, 73 RegV

2) vgl. Troller Imm.I s.130ff und Ufita 21, 216ff.

3) Elster § 15 II in Ufita 2, s.652ff.

4) Neumann-Duesberg, gespr.Wo. s.133

5) Freiesleben s.31

6) Kruse 1.T. s.525f

7) Becker-Bender s.90

8) Hubmann UR s.156

9) Becker-Bender s.100

10) So hat Wagner bestimmt, der Parsival dürfe nur in Bayreuth aufgeführt werden.



ten, denn in letzter Konsequenz müßte diese Theorie das Werk schon im Augenblick seiner Entstehung in Schutz nehmen. Der Urheber hat ja nach geltendem Recht die Macht, jederzeit sein Werk zu zerstören, was Platon, Vergil, Gogol, O'Neill und viele andere wollten und auch taten,<sup>1)</sup> zu verändern, zu entstellen. Ulmer<sup>2)</sup> nennt die Forderung daher zu Recht "Denkmalschutz", und man könnte im Hinblick auf zerstörungswütige Urheber hinzusetzen: der Weg zum Denkmalschutz bei Lebzeiten ist schon besritten. Damit grenzt sich der Wunsch nach dem ewigen *droit moral* vom Urheberrecht deutlich genug ab. Denkmalschutz und Urheberrecht haben nichts miteinander zu schaffen.

Fraglich bleibt dennoch, ob es wünschenswert ist, diesen Schutz in öffentlich-rechtlicher Form durchzuführen. Es bedürfte dazu nicht mehr als eines gesetzgeberischen Aktes.<sup>3)</sup> Allerdings könnte er erst nach abgelaufener Schutzfrist eingreifen. Der Denkmalschutz bei Lebzeiten wäre mit dem Urheberrecht des Schöpfers nicht vereinbar. Ein neuer Renoir könnte seine Bilder weiter zerstören und ein neuer Kafka den Feuertod seiner Manuskripte anordnen.

Doch auch gegen einen solchen objektivierten Schutz nach Ende der Schutzfrist spricht mehr als dafür.<sup>4)</sup> Die Situation, so bedauerlich sie in einigen Fällen, etwa beim Dreimäderlhaus, auch sein mag, verlangt ja nicht ein Eingreifen aus gleichen Gründen wie beim Denkmalschutz. Dort ist nur ein einzelnes Werkstück vorhanden, das durch Zusätze oder sonstige Veränderungen seine Originalgestalt für immer verlieren könnte. Hier bleibt aber das Werk in seiner Originalgestalt erhalten: es ist bekanntgemacht und in den Kul-

1) vgl. Vaunois DdA 65 (1952) p. 63ff (64)

2) Ulmer UR s.100, 280; vgl. auch Troller Imm.I s.124f.

3) vgl. Art.23 des ital. Gesetzes von 1941; Art.6 des franz. Gesetzes v. 1957; § 51 des schwed. Gesetzes von 1960; Art.22 des Gesetzes von Paraguay von 1951; Art.15, 16 des Gesetzes von Portugal von 1927; Art.20 des Gesetzes von Monaco von 1949; Art.735 des Gesetzes von Nicaragua; Art.49 des jugoslaw. Gesetzes v.1957. - Auch ohne direkte gesetzliche Handhabe für ein Verbot der Entstellung eines Werkes zu besitzen, hat der ob. Gerichtshof von Ungarn durch Urteil vom 23.6.1960 die Bearbeitung der Etude No.3 von Chopin zu einem Tanzarrangement praktisch untersagt (GKUR 1961 Ausd.s.234). Er ging davon aus, daß geringe Veränderungen eines Werkes dem Urheber vorbehalten bleiben. Wenn das schon bei Lebzeiten des Urhebers so sei, so könne darin keine Änderung eintreten, wenn die Schutzfrist ablaufe, weil das Urheberpersönlichkeitsrecht nicht mit der Schutzfrist erlösche. (Vgl. dazu schon oben s.295, wo die vielleicht mißdeutige Formulierung des Urteils von anderer Seite aus kritisiert wird.)

4) vgl. de Boor, *droit moral* s.692/709 und Ufita 21, 129, der im ewigen *droit moral* 'Verwaltungsrecht' sieht und eine unerträgliche Kontrolle des Geisteslebens durch den Staat befürchtet. Vgl. auch die Ablehnung des ewigen *droit moral* in der RegV s.79f.

turbesitz, in den lebendigen objektiven Geist übergegangen.<sup>1)</sup> Trotz aller Verstümmelung und Entstellung, die es erleiden mag, leuchtet die Originalgestalt, solange sie im objektiven Geist verbleibt.<sup>2)</sup> Denn jene herabsetzenden Veränderungen werden ja nicht an ihr vorgenommen; die Originalgestalt wird lediglich dazu verwendet, ein neues Werk zu schaffen. Der Denkmalschutz braucht deshalb den ablösbaren geistigen Gehalt nicht zu schützen. Er schützt das Werkstück selbst. Wo es demnach vom Werkstück ablösbaren geistigen Gehalt gibt, ist kein Schutz durch staatlichen Akt erforderlich.

Weiter: solange die Öffentlichkeit über Kunst, Literatur und Musik wacht und Verstümmelungen und Entstellungen anprangert,<sup>3)</sup> wie es Richard Strauss beim Dreimäderlhaus getan hat, so lange besteht auch vom Subsidiaritätsbegriff aus keine Notwendigkeit, einen Schutz einzuführen. Zwar wird es immer einige Bearbeiter geben, die versuchen, ihre Geschmacklosigkeit in Kapital zu verwandeln, und sie werden auch immer einigen Anhang bei Aufführenden und Publikum finden. Indes hat sich ein dauernder Schaden für den lebendigen objektiven Geist, für die Kultur daraus noch nicht ergeben. Auch das Ansehen, das der Urheber genießt, ist durch eine solche Geschmacklosigkeit noch kaum ge-

---

1) vgl. aber auch Wiches Aufsatz ('Schutz des Urhebers gegen seine Erben' in: Stellungnahme d. Börsenvereins, s.104ff), der an einer Reihe von Beispielen zeigt, daß Werke nicht immer so in den lebendigen objektiven Geist übergegangen sind, wie das der Urheber beabsichtigt haben mag. Dazu auch Vaunois DdA 65 (1952) p.63ff (69).

2) Die Forderung Lykurgs, die berühmtesten Tragödien in besonderen Archiven aufzubewahren, damit sie unberührt bleiben (vgl. Vaunois DdA 65, 63ff (64)), hat sich ja im Buchdruck erfüllt, der Werke in unzähligen gleichen Fassungen in den objektiven Geist stellen kann.

3) vgl. auch die Begründung der RegV s.79, 80, die einen solchen Denkmalschutz einzuführen ablehnt. Dagegen neuerdings Leinveber (GRUR 1962, 75ff) der nicht nur um Ansehen des Autors bangt, sondern auch das Theaterpublikum vor Irreführung bewahren und einer Verwechslungsgefahr vorbeugen will. Die letzten Einwände treffen so wenig zu wie die ersten. Das Ansehen des Autors wird deshalb nicht geschmälert, weil für jeden Einzelnen die Möglichkeit besteht, das verstümmelte Werk neben das Originalwerk zu stellen und zu vergleichen. Gerade die Meisterwerke, um deren Schutz es sich im Grunde dreht (vgl. Leinveber a.a.O.), sind in vielfachen Editionen in den Bestand unserer Literatur eingegangen und dort leicht einzusehen. Der Gesetzgeber braucht nicht bemüht zu werden, wenn das Theaterpublikum ein verstümmeltes Werk zu sehen und zu hören bekommt. Wer sich hier anführen läßt, hat selbst Schuld -- oder in der Zeitung nicht 'gelesen wie es gewesen'.

schmälert worden. Die Mit- und Nachwelt kann das Zerrbild leicht mit dem Werk in seiner Originalgestalt vergleichen.<sup>1)</sup>

Vom Volkslied aus gesehen ist dem nichts hinzuzufügen. Ein ewiges droit moral wäre seiner Ausbreitung kaum förderlich und würde das Volkslied über Gebühr an seiner Beweglichkeit hindern.

---

1) So läßt sich höchstens die Empfehlung der Brüsseler Konferenz zu Art.6 bis RBÜ befürworten: Schutz gegen Zerstörung von Werken der Literatur und Kunst. Denn hier geht es um das gleiche Ziel wie beim Denkmalschutz, um den Erhalt des Werkstückes selbst. Natürlich trifft das nicht das einzelne Werkstück, angenommen es ist das allerletzte, aus dem man "noetisches Eigentum" gewinnen könnte. Das Autodafé, wie es H.E. Jacob (Johann Strauss, Hamburg 1953 s.269) nennt, das Eduard Strauss am 22.10.1917 mit einem 'Möbelwagen' voll Noten seiner Brüder Johann und Joseph und seines Vaters veranstaltet hat, darf die Notwendigkeit eines solchen Schutzes vor Augen führen.

## 2. Hauptteil: Der Leistungsschutz:

### 1. Kapitel: Begriff:

I Der urheberrechtliche Schutz umfaßte die bloße Wiedergabe von Volksliedern nicht, war es die Wiedergabe bei der Interpretation, war es die Wiedergabe beim Druck gewesen. In diesen Fällen fehlte es an der schöpferischen Leistung des Einzelnen, die wir als Voraussetzung jedes urheberrechtlichen Schutzes kennengelernt haben. Der Einzelne hatte zwar persönliche Kraft, Energie, Unternehmungsgeist, vielleicht auch materielle Mittel aufwenden müssen, um die Wiedergabe, sei es als Sänger, sei es als Wissenschaftler, zustandezubringen. Trotzdem war Ergebnis seiner Arbeit nicht ein im Objekt fixiertes Bild des Objektschöpfers, also seiner selbst, gewesen. Das Individuelle war nicht in das Objekt eingegangen und zum Werk mit ablösbarem Gehalt geworden, sondern der Einzelne hatte das Individuelle nur aufgewendet, um das Objekt zu fixieren wie der Herausgeber oder um seinen ablösbaren Gehalt zu interpretieren wie der nachschaffende Künstler. Letzterer war mit seinem individuellen subjektiven Geist in die abgelöste Gestalt, nicht aber bis zum fixierten Originalwerk vorgedrungen und hatte nur ein im Subjekt fixiertes Bild des Objektschöpfers wiedergegeben <sup>1)</sup>. Der erstere war nicht einmal in den ablösbaren Gehalt des Werkes eingedrungen, sondern hatte lediglich das Originalwerk neu ausgestellt. Beide

/ 1) Hier liegt ein wesentlicher Punkt bei der Unterscheidung zwischen Schöpfung und Leistung. Eine Einmaligkeit, ein individueller Einsatz, genügt nicht, wie Blomeyer, Arwed, Der Urheberrechtsschutz für den ausübenden Tonkünstler nach dt. Recht, Stgt/Köln 1960 s. 25ff, 36ff und Rauscher auf Weeg, H.H.v. Das Aufführungsrecht der Interpreten und Schallplattenhersteller nach geltendem dt. Recht, Stgt/Köln 1960, s. 14ff meinen, um dem 'Urheber' jener Einmaligkeit auch als 'Urheber' im Sinne des Urheberrechts anzuerkennen. Der Künstler ist nur Geburtshelfer, nicht Zeugender. Das sieht zwar Blomeyer ein, wenn er dem Interpreten, solange seine Interpretation noch nicht dem Tonträger anvertraut ist, kein 'Urheberrecht' nach § 2 II LUG gibt. Nach Nicolai Hartmann, den er ja zitiert, müßte er es eigentlich tun, weil dieser jeden Interpreten, nicht nur den auf dem Tonträger fixierten, als 'Mitkomponisten' ansieht. Osterrieth (Das Urheberrecht am Phonogramm nach dem dt. Gesetz in: phonographische Zeitschrift 1907, s. 1466-zit. nach Rauscher auf Weeg s. 26) ist hier Vorläufer der Hartmann'schen Gedanken, und Trollor (Jurisprudenz auf dem Holzweg, Berlin/Frankfurt 1959, s. 64ff) folgt ihm darin, wäh-

hatten, um einen Ausdruck zu benutzen, der dafür gerne gebraucht wird, eine Leistung, aber keine Schöpfung vollbracht.<sup>2)</sup>

II Mancherorts glaubt man, der Schutz solcher Leistungen sei gar nicht erforderlich, weil sie regelmäßig durch andere Entlohnungsmöglichkeiten - Arbeitsrecht - aufgewogen und durch andere Rechte - Wettbewerbs- und allgemeines Persönlichkeitsrecht - ausreichend geschützt würden.<sup>3)</sup>

Dieses Argument trifft jedoch nicht genau den Kern: zwar hat der Interpret und oft auch der Wissenschaftler seinen Lohn empfangen; der Unternehmer kann aber aus der fixier-

---

.. rend der BGH die Frage ausdrücklich offenläßt (BGHZ 33, 20ff). Eine Einmaligkeit genügt jedoch auch dann nicht, um einen Urheberrechtsschutz zu erreichen, wenn sie fixiert ist. Damit ist noch nicht entschieden, daß es für solche Leistungen überhaupt keinen Schutz gibt. Die Frage eines solchen Schutzes ist keine urheberrechtliche, und darum ging es hier, sondern eine Frage des sog. Leistungsschutzes, die streng von dem im ersten Hauptteil behandelten Urheberrecht zu trennen ist, wenn auch der Gesetzgeber in Unkenntnis dieses wesentlichen Unterschiedes zwischen Schöpfung und Leistung den 'berühmten' § 2 II LUG eingeführt hat.

2) Daran ändert nichts, daß die Leistung eines Toscanini, eines Clemens Krauss, eines Bruno Walter oder Jean Martinon weit über der 'Leistung' eines Schnulzenfabrikanten steht. Es ist aber verfehlt, aus solchen Vergleichen eine rechtliche Gleichstellung von Urheber und Reproduzierendem zu folgern, wie es Neumann-Duesberg anscheinend tut (Ufita 31, 163ff, 169). (Vgl. Kohler UR s.159).

Das geht deshalb nicht, weil beide 'Leistungen' verschiedenen Kategorien angehören. Mit gleichem Recht könnten Wissenschaftler und Entdecker, ihre Mitarbeiter und Angestellten, 'Urheberrechte' in Anspruch nehmen, nur weil ihre Leistungen bedeutender sind als die des Schnulzenfabrikanten, der seine 'Leistung' im Urheberrecht unterbringen kann. Ferner ließe sich kaum verhindern, daß jeder Ingenieur, der ein Patent eines anderen nachbauen darf, nachbarrechtliche Tantiemen fordert, nur weil er ein Werk reproduziert. (Vgl. H. Liermann, Die Stellung der §§ 2II, 22, 22a LUG im Rahmen der rechtsstaatlichen Ordnung, Berlin/Frankfurt 1959, s.69f). Ludwig von Mises sagt in 'Human Action', 1949, p.140: "Production is not an act of creation; it does not bring about something that did not exist before... the Producer is not a creator. Man is creative only in thinking and in the realm of imagination. In the world of external phenomena, he is only a transformer!" (zit. nach Hirsch-Ballin Ufita 25, 25; vgl. auch de Boer Ufita 21, 129ff).

3) Es sind die in Anm.6 auf Seite 286 zitierten Autoren.



ten Leistung fortlaufend neue Gewinne ziehen, ohne den Leistenden daran zu beteiligen. Eine solche Situation, in der der Nichtleistende die Leistung eines anderen gewinnbringend verwerten kann, scheint der Natur der Sache zu widersprechen und überdies durch das allgemeine Persönlichkeitsrecht nicht eingefangen. Die Schwierigkeit in der Betrachtungsweise hat denn auch zunächst zu zwei entgegengesetzten Entwürfen im Bereiche internationaler Abkommen geführt.<sup>1)</sup>

## 2. Kapitel: Das geltende deutsche Recht und die Entwürfe:

Im geltenden deutschen Recht ist der Leistungsschutz in mehrfacher Hinsicht, wenn auch unter unglücklichen Gesichtspunkten, eingebaut: § 1 KUG, der hier nicht weiter interessiert, gewährt der Photographie, und § 2 II LUG den künstlerischen Leistungen, die auf Tonträger aufgenommen sind, rechtlichen Schutz, während das Gesetz den Hersteller von Tonträgern und die sog. editio princeps nicht erwähnt.

### I Die künstlerische Leistung:

Art und Umfang des Schutzes sind umstritten. Während die schon erwähnten Autoren <sup>2)</sup> einen Schutz aus den allgemeinen Gesichtspunkten des Arbeits- Wettbewerbs- und Persönlichkeitsrechts herleiten und für ausreichend halten, wollen andere, die von der fiktiven Gleichstellung des Interpreten mit dem Bearbeiter in § 2 II LUG her kommen, dem Interpreten das Bearbeiterurheberrecht dieser Vorschrift de lege lata geben, de lege ferenda aber nur ein abgeschwächtes Recht, ein Leistungsschutzrecht.<sup>3)</sup> Eine dritte Richtung endlich, statet den Interpreten auch für die Zukunft mit dem vollen Urheberrecht aus.<sup>4)</sup>

Der BGH und die Entwürfe haben sich der vermittelnden Ansicht angeschlossen. De lege lata stützt sich der BGH auf das fiktive Bearbeiterurheberrecht des § 2 II LUG<sup>5)</sup>, das

1) Monaco-und Genf- Entwurf in Ufita 24, 372ff, 380ff

2) oben Seite 286, Anm.6

3) Ulmer UR s. 428ff

4) Troller Imm I s. 442ff, Blomeyer und Rauscher auf Weeg vgl. Anm. 1 oben Seite 332.

5) BGHZ 33, 1ff.

dem Interpreten auch das Aufführungsrecht zugesteht, während sich die Entwürfe der Auffassung zuneigen, die zwischen Schöpfung und Leistung trennt. Sie führen geringere Schutzfrist und zwei gesetzliche Lizenzen ein.<sup>1)</sup>

Der Schutz, den die Entwürfe vorschlagen, läßt sich deshalb vertreten, weil der Interpret mit seiner Individualität den ablösbaren Gehalt des Originalwerkes gestaltet hat, bildlich gesprochen, zwischen dem Urheber einerseits und dem Herausgeber andererseits steht. Bedenken lassen sich durch zwei Hinweise aus dem Felde schlagen: ein solcher Schutz kann dem Urheber nicht schaden, weil er vom Urheberrecht streng getrennt ist, und er kann auch keinen sonstigen Schaden anrichten, weil er das Originalwerk nicht sperrt; es steht jedem zu neuer Interpretation offen.

De lege lata ziehen Lehre und Rechtsprechung außer dem Schutz des § 2 II LUG, der nur den schon hergestellten Tonträger umfaßt, persönlichkeitsrechtliche und wettbewerbsrechtliche Gesichtspunkte heran, soweit es sich um die Herstellung der Aufnahme selbst handelt.<sup>2)</sup> Dasselbe gilt vom Recht der Lautsprecherwiedergabe von Rundfunksendungen<sup>3)</sup>, während das Recht der Lautsprecherwiedergabe von Tonträgern direkt auf dem fiktiven Bearbeiturheberrecht des § 2 II in Verbindung mit § 11 LUG beruht.<sup>4)</sup>

Was die ideellen Interessen des Interpreten - Name, Entstellung- angeht, so greift das geltende Recht hauptsächlich auf persönlichkeitsrechtliche Erwägungen zurück.<sup>5)</sup>

De lege ferenda bauen die Entwürfe<sup>6)</sup> eine z.T. schon jetzt nach allgemeinen Gesichtspunkten begründete Lizenz für den erlaubterweise hergestellten Tonträger zugunsten von Funksendungen ein.

## II Der Tonträgerhersteller:

Der Hersteller ist vom LUG nicht mit eigenem Recht betraut worden. Aber der Gesetzgeber hat ihm zuliebe den unglück-

1) §§ 81 ff MinE, §§ 83 ff RegV. Vgl. auch Romvertrag v. 26.10.1961 (Ufita 37, 73ff)

2) BGHZ 33, 20ff; §§ 823, 826 BGB und § 1 UWG; § 82 MinE, § 85 RegV

3) § 81 MinE, § 84 RegV

4) BGHZ 33, 1ff; § 81 MinE, § 84 RegV

5) vgl. Hubmann UR s, 223

6) § 83 MinE; § 86 RegV.

lichen § 2 II LUG eingeführt. Nach dem Willen des Gesetzgebers sollte der 'Bearbeiter' die ihm durch diese Vorschrift zufließenden Rechte dem Hersteller übertragen, damit dessen unternehmerische Leistung geschützt sei.<sup>1)</sup>

Die Schutzrechte des Herstellers lassen sich daher nach geltendem Recht hauptsächlich nach den abgeleiteten Rechten des § 2 II LUG bestimmen, wenn auch in manchen Fällen § 1 UWG eingreifen dürfte.<sup>2)</sup>

Der Hersteller besitzt demnach das ausschließliche Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht der von ihm fabrizierten Tonträger.<sup>3)</sup> Er kann weiter der Verwendung seiner Tonträger zu Rundfunksendungen widersprechen.<sup>4)</sup>

### III Die editio princeps:

1. Die editio princeps ist, sofern man von dem Herausgeber des § 4 LUG absieht, auch nicht mittelbar im positiven Recht berücksichtigt.<sup>5)</sup> Der Ministerialentwurf sieht dagegen für Ausgaben fremder Werke und Texte, die das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit sind, und für die Veröffentlichung nachgelassener Werke, also z.B. Volkslieder<sup>6)</sup>, Leistungsschutzrechte für die Dauer von 25 Jahren<sup>7)</sup>, die Regierungsvorlage für die Dauer von 10 Jahren vor.<sup>8)</sup> Außerdem verlangt die Regierungsvorlage, daß sich der Text wesentlich von den bisher erschienenen Ausgaben im ersten Fall unterscheidet.

Für den Schutz de lege lata kommen lediglich allgemeine Rechtsgrundsätze in Frage. Zu beachten ist dabei, daß die Ausnutzung einer fremden Arbeit allein, wie es die wissenschaftliche, sichtende und sammelnde Tätigkeit darstellt, noch nicht gegen die Grundsätze des gewerblichen Rechtsschutzes verstößt. Die Grenze zum Unerlaubten überschreitet nur, wer diese Leistung unter sittenwidrigen Umständen ausnutzt, so etwa derjenige, der mittels eines besonderen Verfahrens- photomechanisch, anastatisch, Manul-

1) vgl. Allfeld 6 zu § 2; vgl. Blomeyer s. 12 (aaO Anm. 1 oben Seite 332) und Rauscher auf Weeg s. 20f ebd.

2) vgl. Hubmann UR s. 225

3) §§ 90 MinE; 95 RegV

4) str. ob nach § 2 II LUG (RGZ 153,1) oder nach § 1 UWG (Hubmann UR s. 225f). §§ 90, 91, 83 MinE und 96, 86, 87 RegV wandeln dieses Recht in einen Anspruch auf Beteiligung am Erlös aus der Lizenz um.

5) vgl. besonders Merten s. 1ff

6) so Begr. s. 87 RegV

7) §§ 75 MinE

8) §§ 80, 81 RegV

druck- das Arbeitsergebnis eines anderen nachdruckt.<sup>1)</sup>

2. Diese wettbewerblichen Grenzen lassen zugleich die Frage laut werden, ob sie nicht ausreichen, die 'editio princeps' zu schützen.

Das Recht des Tonträgerherstellers und das Leistungsschutzrecht des Künstlers können zur positiven Antwort dieser Frage nichts beitragen. Eine Verwandtschaft der Lage von Hersteller, Künstler und Erstherausgeber besteht nur, weil sie alle Geld, Zeit und Mühe aufgewendet haben, um ihre Leistung vorzubereiten und zu erbringen. Wenn das Gesetz aber den Interpreten schützen will, so läßt sich das im Gegensatz zum Tonträgerherstellerschutz dogmatisch noch rechtfertigen, weil der Interpret dem Werke etwas mitgibt, was seine Interpretation von der Interpretation anderer unterscheidet. Das mag auch noch bei dem Herausgeber des § 80 RegV zutreffen, den die RegV abweichend vom MinE nur noch schützen will, wenn sich seine Ausgabe wesentlich von den bisherigen unterscheidet. Beim Erstherausgeber des § 81 RegV, also dem Herausgeber von Volksliedern, ist das anders: er interpretiert niemals, er stellt auch keinen bisher unbekannten Originaltext her; er gibt das Gemeingut, das er gefunden hat, so wieder, wie er es gefunden hat. Seine Herausgabe unterscheidet sich nicht von der Herausgabe durch einen anderen. Der Interpret, vielleicht auch der Hersteller des unbekannten Originaltextes, waren wenigstens bis zum ablösbaren Gehalt des Werkes vorgeordnungen, der Herausgeber von Volksliedern aber beim Originalwerk stehen geblieben. Dieser Unterschied spricht dagegen, wenigstens den Erstherausgeber des § 81 RegV so wie den Interpreten zu behandeln.

Beim Schutz des Tonträgerherstellers ist das zwar anders. Er fügt sich nur schwerfällig in das Urheberrecht ein und gehört eigentlich unter die allgemeinen Grundsätze des Wettbewerbsrecht. Aber aus der Tatsache, daß er sich genau so wenig wie die editio princeps ins Urheberrecht einordnen läßt und daß er nun doch einen Platz darin gefunden hat, läßt sich kein ~~Schluß~~ zugunsten des Schutzes des Erstherausgebers von Volksliedern ziehen. Der Herstellerschutz

---

1) vgl. Hubmann UR s. 224, bes. Merten s. 156ff.

wäre rechtswirksam, gleichgültig wo er geordnet wäre, und könnte keinen Schaden anrichten. Denn er betrifft ja niemals das Originalwerk. Das gilt auch für den Leistungsschutz des Interpreten. Bei einem Schutz der editio princeps ist jedoch das Originalwerk selbst im Spiele und der Herausgeber könnte es sperren, nur weil er Arbeits- und Kostenaufwand, wie die Begründung der RegV s. 87f. sagt, darauf verwendet hat. Beim Hersteller des unbekannten Originaltextes mag man dieses Ergebnis noch hinnehmen, er war ja in gewisser Weise in den ablösbaren Gehalt des Originalwerkes eingedrungen. Der Volksliedaufzeichner des § 81 RegV hat aber lediglich das getan, was die RegV in § 80 nicht als ausreichend für den Schutz bezeichnet hatte. Wenn es in der Begründung zu § 80 RegV s. 87 heißt, daß das bloße Auffinden eines alten Schriftstückes das Schutzrecht nicht begründet, so widerspricht sich die RegV, wenn sie für den Schutz des Herausgebers des § 81 genau diese Tätigkeit genügen läßt.

Auch historische Reminiszenzen führen nicht weiter. Man könnte zwar darauf verweisen, daß schon § 10 des Frankfurter Entwurfes und Art. 11 des bayerischen Gesetzes von 1865 den Herausgeber von bisher nicht gedruckten Schriften schützt.<sup>1)</sup> Allein, die Aufnahme eines derartigen Artikels in den Frankfurter Entwurf und das bayerische Gesetz besagt nichts über die Richtigkeit der Gewährung von urheberrechtsähnlichen Rechten für die editio princeps in unseren modernen Urhebergesetzen. Frankfurter Entwurf und bayerisches Gesetz von 1865 wollen gegen Nachdruck schützen<sup>2)</sup> Sie schützen von hier aus auch den Herausgeber gegen Nachdruck, weil er das betreffende Erzeugnis durch Herausgabe dem literarischen Verkehr eröffnet habe. Wer aber gegen Nachdruck schutzwürdig erscheint, besitzt noch lange keine Urheberrechte. So erscheinen die erwähnten Normen als bloße Manifestierung des Schutzes, den heute die allgemeinen wettbewerblichen Regeln geben.

3. Dazu kommt noch ein anderes Moment. Zweck und Aufgabe, die der Hersteller und der Interpret verfolgen, sind nicht

1) vgl. Mandry s. 168f.

2) vgl. ausdrücklich Art. 1, 11 des bayer. Gesetzes und Art. 1, 10 des Frankfurter Entwurfes; auch Mandry s. 170.



Zweck und Aufgabe, die den Herausgeber bestimmen.

Der Herausgeber hebt Schätze aus dem objektiven Geist und verändert ihre Lage, so daß die Wissenschaft sie erneut erkennen kann. Er schöpft aus der Tiefe des objektiven Geistes und bringt das Gemeingut in seinen heute gut übersehbaren Teil. Mit dieser Tätigkeit erfüllt er eine wesentliche Funktion der Wissenschaft. Von hier aus ist schwerlich einzusehen, weshalb man diese Funktion mit Schutzrechten versehen sollte. Mit dem Augenblick, wo vergessene Objekte der Wissenschaft wieder zugeführt werden, verschwinden sie für 10 oder gar 25 Jahre hinter dem Schutzrecht des Herausgebers, das ihm die Entwürfe zubilligen.

Nicht nur vom Standpunkt der Volkskunde aus ist ein solches Ergebnis untragbar. Aber bei ihr wäre es besonders zu beklagen. Sollte ein Sammler und Herausgeber für die Dauer der Schutzfrist seine Sammelobjekte ausschließlich zugeordnet bekommen, ist die Forschung auf Jahre hinaus blockiert, und die kommende Generation müßte sich durch einen Wust von geschützten und ungeschützten Sammelobjekten hindurch den womöglich ein Viertel Jahrhundert alten objektiven Stand der Forschung mühsam zusammensuchen. Die Gesamtausgabe des Deutschen Volksliedwerkes etwa wäre mit dem Bleigewicht egoistischen Sammlerehrgeizes belastet oder beim Erscheinen schon veraltet. Der Vorteil eines Einzelnen wäre der Nachteil der Allgemeinheit, ein Ergebnis, das dem ausgewogenen Verhältnis Allgemeinheit/Einzeln, wie es auch im Urheberrecht bestehen sollte, widerspricht.

4. Was dem Volk zugeordnet ist, sollte das Gesetz nicht durch einen Federstrich dem Aufzeichner zuordnen.

Die Begründung zur RegV (s.88) erlaubt wenigstens, daß Volkslieder oder Volkstänze dort, wo sie durch Überlieferung ohne schriftliche Fixierung sich erhalten haben, auch nach ihrer Aufzeichnung und Herausgabe ohne Rücksicht auf das Recht des § 81 weiter frei aufgeführt werden dürfen.

Wir wissen aber, daß sich der Volksmund niemals an Rechte Dritter gehalten hat, und wissen auch, daß zahlreiche Lieder gerade erst durch das Erscheinen im Druck im Volk wieder verbreitet und neu belebt wurden. Das galt aber nicht nur für die sog. Kunstlieder im Volksmunde im Sinne von John Meier, sondern auch gerade für viele Volkslieder, die erst wieder durch Herausgeber und Drucker ihren Weg zum Volk zurückfanden.<sup>1)</sup> Es gilt überhaupt für das zweite Dasein des Volksliedes, aus dem heraus ein Lied neues Leben gewinnen kann. Rechte des Erstherausgebers würden deshalb auch die sog. Volksliedbewegung untergraben.

Ein Recht des Erstherausgebers beim Volkslied würde überdies zahlreiche Prozesse heraufführen. Wir wissen, daß das Volkslied im Volksmund geändert wird. Was geschähe mit den Rechten des Erstherausgebers, wenn das Volk dessen erstherausgegebenes Lied in geänderter Form aufführt, also das tut, was unabdingbar zum Wesen eines Volksliedlebens gehört? Und was geschähe, wenn ein anderer Aufzeichner dieses geänderte Lied seinerseits veröffentlicht und ein Schutzrecht dafür in Anspruch nimmt? Einmal wird er in Rechtsstreitigkeiten mit dem ersten Aufzeichner kommen. Das könnte der Volksliedkunde noch gleichgültig bleiben. Zum anderen aber wird jedes Volkslied nicht nur einmal, wie es wahrscheinlich die RegV glaubt, herausgegeben und mit den Rechten aus § 81 RegV belastet, sondern so oft wie 'es von jedem poetischen Gemüth neu gesungen und gedichtet wird'<sup>2)</sup>, so oft wie es der Volksmund ändert und in einem anderen Landstrich singt.

5. Die Entwürfe sind insoweit abzulehnen.

Ein Blick auf ausländische Gesetze kann dieses Ergebnis nur bestätigen. Von den Staaten, die die editio princeps

---

1) Goethe sagt in der Rezension über das Wunderhorn in der Jen. Allg. Lit. Zeit. v. 21.1.1806, abgedruckt in der 2. Nachschrift im 1. Bd. 2. A. des Wunderhorns, Heidelberg 1819 s. 475ff (480) = ed. Cotta 15. Bd. s. 293ff (294): 'Würden dann diese Lieder nach und nach in ihrem eigenen Ton- und Klangelemente von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie allmählig belebt und verherrlicht zum Volke zurück, von dem sie zum Theil gewissermaßen ausgegangen: so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt und könnte nun wieder, als geschrieben und gedruckt, verloren gehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen.'

2) Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen, übersetzt von Wilhelm Carl Grimm, Heidelberg 1811, s. XVII

schützen: Nicaragua (Art. 762 des Ges. v. 1904), Venezuela (Art. 28 des Ges.v.1928), Portugal (Art. 3 single paragraph d. Ges. v. 1927), Mexiko (Art. 26 d.Ges.v.1956), Panama (Art. 1892 d.Ges.v.1916), Polen (Art.9. d.Ges. v. 1952), Spanien (Art.2 No 4 des Ges. v.1879), Türkei (Art. 6 No 8 d.Ges.v.1951), Bolivien (Art. 2,7 d.Ges.v.1945), Libanon ( Art. 140 d.Ges. v.1946) schützen lediglich vier Staaten in allgemeiner Weise wohl auch den Erstherausgeber von Volksliedern: Mexiko, Panama, Spanien, Bolivien. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß das Gesetz von Panama (Art. 1892) hier nicht eindeutig ist, daß das Gesetz von Mexiko (Art.26), das ein Recht auf 2 Jahre einräumt, einer lebhaften Kritik ausgesetzt ist <sup>1)</sup>, und daß das Gesetz von Spanien aus dem Jahr 1879 stammt!

Alle anderen Staaten, die die edition princeps schützen, sprechen ausdrücklich von alten Manuskripten und stellen zum Teil die erneute Herausgabe nach dem alten Manuskript durch einen anderen frei. (Art. 28 des venezuelischen, Art. 3 single par. des portugiesischen und Art. 140 des libanesischen Gesetzes).

Erwähnt sind 'Volkslieder' überhaupt nur in den Gesetzen Venezuelas (Art.24,44) und Polens (Art. 9), die aber wiederum nur ganze Volksliedsammlungen schützen wollen unter den Voraussetzungen, wie sie der Begriff 'Sammelwerke' bei uns umfaßt. (§§ 4 LUG, 3 MinE, 4 RegV) <sup>2)</sup>

Sollte also unser Recht in Zukunft gerade die Erstherausgabe von Volksliedern schützen, wie es die Begründung zur RegV s. 87 klar ausdrückt, stünde es so gut wie allein da.

Auch vom Subsidiaritätsbegriff her erscheint ein gesetzlicher Schutz unnötig. Zum Schutze des Herausgebers müssen die allgemeinen Grundsätze, die auch jetzt schon die sittenwidrige Ausnutzung seiner Leistung verbieten, ausreichen <sup>3)</sup>, mindestens dürfte das Gesetz den Aufzeichner von

1) Es wäre zwar für Volkslieder anwendbar; vgl. zur Kritik World Copyright Stichwort 'editio princeps'.

2) vgl. auch Art. 6 No 8 d.Ges.d. Türkei und Art.140 d. Ges. v. Libanon.

3) Gegen einen Schutz der editio princeps überhaupt auch Allfeld 10 zu § 1. Vgl. auch dort die zit.Gegner und Befürworter des Schutzes. Für einen Schutz treten auch Ulmer UR s. 119 und Hubmann UR s. 224 allerdings nur mit allgemeinen Sätzen ein.

Volksgut nicht privilegieren. Das Volkslied hat 'keinen Hausherrn' <sup>1)</sup>, und niemand darf sich zum 'Hausherrn' machen.

### 3. Kapitel: Die Träger der Leistungsschutzrechte und der Gedanke vom Verzicht.

---

#### I Die Träger der künstlerischen Leistungen:

Hier kommen vor allem Sänger und Instrumentalisten, die hauptsächlich Träger der Volksmusik, in Betracht. <sup>2)</sup>

1. Sänger und Instrumentalisten können nach dem geltenden Recht aufgrund allgemeiner Erwägungen <sup>3)</sup>, de lege ferenda aufgrund § 82 MinE, § 85 RegV die Herstellung von Tonträgeraufnahmen verbieten.

Jede Festlegung des Gesanges oder des Spielens eines Volkssängers oder -musikers ist daher von dessen Einwilligung abhängig. Der Gedanke vom Verzicht hat auf dieses Recht keinen Einfluß, einmal, weil das Verbotsrecht hauptsächlich auf persönlichkeitsrechtlichen Erwägungen beruht, zum anderen aber auch, weil die Tonträgeraufnahme nicht unabdingbar zum Dasein des Volksliedes gehört.

2. Den Sängern und Instrumentalisten ist nach geltenden Rechtsgrundsätzen die Vervielfältigung und Aufführung vorbehalten. <sup>4)</sup> Der Verzichtsgedanke wird auf das Vervielfältigungsrecht keinen Einfluß haben können. Jedoch steht das ausschließliche Aufführungsrecht wenn auch nicht dem ersten, so doch dem zweiten Dasein des Volksliedes entgegen. Es müßte in eine Lizenz für volksliedhafte Aufführungen umgedeutet werden. De lege ferenda wird diese Überlegung überflüssig sein, weil §§ 83,84 MinE, §§ 85,86 RegV ohnehin eine Lizenz für Funksendungen und Aufführungen vorsehen. <sup>5)</sup>

3. Das Recht der Sänger und Instrumentalisten, die Wiedergabe einer Veranstaltung durch Lautsprecher nach draußen zu

---

1) S. oben Seite 319

2) Für die hier zu behandelnden Fragen ist es gleichgültig, ob ein Sinfonieorchester Volksliedbearbeitungen spielt.

3) BGHZ 33, 20ff

4) BGHZ 33, 1ff; §§ 82 MinE, 85 RegV

5) so Hubmann UR s. 123 schon für das geltende Recht.

verbieten, wird durch den Verzichtsgedanken nicht berührt werden können, weil es hauptsächlich auf persönlichkeitsrechtlichen Erwägungen beruht.<sup>1)</sup> Dem Sänger und Instrumentalisten darf nicht die Möglichkeit genommen werden, die Emanation seiner Person, seiner Stimme, auf den von ihm erfassbaren und überschaubaren Raum beschränken zu können. Das gilt auch, wenn es sich um einen Volksliederabend handelt.

## II Die Träger der Herstellerrechte:

Hier kommen neben den gewerblichen Tonträgerhersteller gerade beim Volkslied auch private Sammler und Forscher, Institute und andere Einrichtungen in Betracht.

Ihre Rechtsstellung ist entsprechend der Rechtsstellung der ausführenden Künstler zu beurteilen. Besondere Merkmale tauchen nicht auf.

## III Die Träger der editio princeps:

Volksliedforscher, Liebhaber, Institute werden Volkslieder veröffentlichen. Auf den geltenden Rechtszustand mit dem Schutz nach § 1 UWG hat der "Verzicht" keinen Einfluß, weil auch mit der Begründung des volksliedhaften Daseins niemals Eingriffe mit unsittlichem Charakter in die Stellung des Herausgebers erlaubt sind.

Wenn aber de lege ferenda der Gesetzgeber dem Erstherausgeber ein Leistungsschutzrecht zusprechen sollte, so ist zu bedenken, daß ein solches droit voisin nicht über die Rechte hinausgehen kann, die der Urheber des Volksliedes selbst haben würde. Die Rechte des Herausgebers sind daher entsprechend den Urheberrechten des 1. Hauptteils geschützt. Das gilt selbst für den Herausgeber verklungener Volkslieder. Denn auch das Erlöschen eines Volksliedes bringt keine Wesensänderung. Außerdem vermag niemand zu sagen, ob das Erlöschen Tod war oder nur Tor zu neuem Leben.

---

1) § 81 MinE, § 84 RegV.



Zusammenfassung:

Das Ergebnis der Arbeit läßt sich kurz dahin zusammenfassen:

1. Das Volkslied ist ein Teil jener mündlichen Überlieferung, die einst die ganze Literatur beherrscht hatte. Die Handschrift, vor allem aber der Druck, haben diese mündliche Überlieferung untergehen lassen. An ihre Stelle setzten sie die Überlieferung durch festgefügte, unveränderliche, in vielen völlig identischen Exemplaren verbreitete Werke. Das Volkslied jedoch lebte trotz der Erfindung der Druckpresse weiter in mündlicher Tradition.
2. Das Volkslied kennt deshalb noch besondere Entstehungsarten. Neben der Einzelurheberschaft und dem kollektiven Miteinander, die es mit der übrigen Literatur teilt, gibt es ein naturnahes Wachstum in engerem und weiterem Sinn, sei es, daß sich der Einzelne nicht vom bewußten, zielhaften Schöpfungswillen, sondern vom fließenden, unbestimmbaren Aggregatzustand eines Liedes tragen läßt, sei es, daß sich das Lied erst durch ein kollektives Nacheinander, das über Generationen sich erstrecken kann, entwickelt.
3. Das Volkslied trägt schon durch diese verschiedenen Arten der Urheberschaft recht starke kollektive Züge. Sie werden vermehrt durch die Kollektivität der Fabel einerseits und durch die Kollektivität von Form, Gerippe, Formel und Ausdruck andererseits.
4. Das Volkslied besitzt zwar einen 'ablösbaren geistigen Gehalt'. Dieser ablösbare geistige Gehalt wird beim Volkslied aber nicht bloßes 'noetisches Eigentum' des Sängers. Der Sänger begreift ein Volkslied nicht nur, wie er ein Kunstlied begreift, er ergreift und verändert es. Ein Volkslied hat daher nicht nur eine einzige Gestalt, sondern es besitzt so viele Gestalten, wie es Sänger gibt.
5. Das Urheberrecht wird diesen Zügen des Volksliedes nicht gerecht.

Einmal regelt es lediglich das Spannungsverhältnis zwischen dem, der ein Werk schafft, und dem, der es begreifen will,

zwischen dem 'geistigen Eigentum' und dem 'noetischen Eigentum' also. Zum anderen geht es von dem starren Werkbegriff aus, den die Wissenschaft unter dem Einfluß der Erzeugnisse der Druckpresse geschaffen hat. Ein Werk ist nach der Lehre, die dem Urheberrecht zugrundeliegt, ein unveränderliches Erzeugnis des hinter ihm stehenden individuellen Geistes. Das Volkslied ist hingegen nicht immer vom individuellen Geist geschaffen worden, noch bleibt es immer unveränderlich, wenn es den 'Urheber' verlassen hat. Sein Leben beginnt in der Regel erst in diesem Augenblick. Ist das 'Werk' individuell und starr, so ist das Volkslied kollektiv und flüssig.

6. Die Rechte, die die Urhebergesetze dem Schöpfer eines Werkes geben, passen daher nicht zum Wesen des Volksliedes. Die Natur des Volksliedes verlangt eine Beschränkung dieser Rechte. Diese umfaßt im sog. ersten Dasein des Volksliedes materielle Einbußen; im zweiten Dasein des Volksliedes wirkt sie dagegen nur noch wie eine Lizenz. Immer aber beschränkt das Wesen des Volksliedes die immateriellen Rechte des Urhebers, vor allem das Änderungsrecht.
7. Es gibt zwei Wege, diese Beschränkung für das geltende Recht zu verankern:

Der eine Weg führt über eine positive Norm des Gesetzgebers:

- a) Der Urheber und der Bearbeiter können der Veröffentlichung, der Aufführung und sonstigen Verbreitung eines Volksliedes in einem entsprechenden - volksliedhaften, volkstümlichen - Rahmen nicht widersprechen, sofern sie materiell entschädigt werden.
- b) Der Urheber und der Bearbeiter eines Volksliedes können volksliedhaften Änderungen nicht widersprechen.

Dabei ist der materielle Verlust im ersten Dasein, das heute unbedeutend ist, nicht berücksichtigt.

Der andere Weg führt über den Gedanken, daß der Urheber, der ein Lied bewußt einem Volksliedschicksal zuführt, sich so behandeln lassen muß, als ob er das Lied dem Volk gewidmet oder auf die in der Norm genannten Ausschließlichkeitsrechte verzichtet habe. Dieser Weg führt zugleich zu Einsichten in die allgemeine Frage der Übertragbarkeit und Verzicht-

barkeit von Urheberrechten, die man kurz dahin zusammenfassen kann:

- a) Das Urheberrecht ist ein subjektives Recht. Es gewährt dem Urheber (Rechtsträger) die Herrschaft über das von ihm gelöste Werk in seinen Mitteilungsformen (best. Beziehungsgegenstand).
- b) Das Urheberrecht ist unübertragbar, weil es im Ganzen und in den einzelnen Rechten aus einer nicht trennbaren 'Gemengelage' von übertragbaren und nicht übertragbaren Rechten besteht.
- c) Die verschiedenen Befugnisse des Urhebers, die das Urheberrecht gewährt, können nach herkömmlicher Weise eingeteilt werden, nur ist es dann erforderlich, den Zusatz 'überwiegend' voranzustellen: das Urheberrecht besteht demnach aus Schutzrechten, die einmal die 'überwiegend ideellen Interessen' und zum anderen die 'überwiegend materiellen Interessen' des Urhebers bewahren sollen.
- d) Der Widerstreit zwischen der Unübertragbarkeit und dem Güterverkehrsinteresse erheischt eine Übertragung durch Rechtsformen, die beiden Seiten des Urheberrechts gerecht werden. Bei den Rechten mit überwiegend ideellem Charakter war die geeignete Rechtsform der Verzicht auf die Ausübung oder die schuldrechtliche Erlaubnis der Verletzung; bei den Rechten mit überwiegend materiellem Charakter das Werknutzungsrecht, das in der Konstruktion dem Verzicht gleicht. Grenze solcher vom Urheber geschlossener Verträge oder abgegebenen Willenserklärungen sind die allgemeinen zivilrechtlichen Schranken.

Damit war zugleich die Wirksamkeit eines Verzichts oder einer Widmung im Urheberrecht festgestellt.

8. Das Wesen des Volksliedes, seine flüssige Gestalt, erlaubt niemandem, sich zum 'Hausherrn' aufzuschwingen.

Deshalb kann der Bearbeiter nicht als Hausherr gelten, wenn er lediglich unbedeutende, sich an den Formelschatz des Volksliedes anschließende Änderungen an einem Volkslied anbringt, die auch dem nächstbesten Volkssänger hätten einfallen können.

Und deshalb kann auch, wer ein Volkslied aufzeichnet und zum ersten Mal veröffentlicht, nicht als Hausherr gelten.

Volkslieder sind Eigengut des Volkes, nicht einiger Bearbeiter, Sammler und Herausgeber.

## LEBENS LAUF

Meine Vaterstadt ist Stuttgart. Dort wurde ich am 22.5.1935 als Sohn des Stuttgarter Kaufmanns Heinrich Seemann und seiner Ehefrau Emma geb. Stuber aus Straßburg geboren.

Volksschulen in Stuttgart und anderen Städten Württembergs und das Friedrich-Eugens-Gymnasium in Stuttgart, an dem ich im Jahre 1954 das Abitur bestand, vermittelten meine Schulausbildung; Eberhard-Karls-Universität in Tübingen, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn, Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg/Brsg. waren äußerer Rahmen meines juristischen Studiums, das ich mit der ersten jur. Staatsprüfung 1959 in Freiburg/Brsg. beendete. Nach Abschluß meiner Ausbildung als Referendar in Hessen und Baden-Württemberg legte ich im Jahre 1964 in Stuttgart die zweite jur. Staatsprüfung ab.

Ich bin zurzeit als Attaché am deutschen Generalkonsulat in Chicago, Illinois, tätig.

Die Anregung zu dieser Arbeit stammt von meinem Onkel, Prof. Dr. Erich Seemann, dem früheren Leiter des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg/Brsg. Er hat mir zu jeder Zeit seinen volkskundlichen Ratsschlag geschenkt. Als Dank möchte ich ihm diese Arbeit widmen.









